Peter Brook

O Ponto de Mudança

Quarenta Anos de Experiências Teatrais

O Ponto de Mudança

CÓPIA NÃO AUTORIZADA É CRIME
ABDR
ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE DIREITOS REPROGRÁFICOS
RESPEITE O DIREITO AUTORAL
EDITORA AFILIADA

Peter Brook

O Ponto de Mudança

Quarenta anos de experiências teatrais: 1946-1987

Tradução de
Antônio Mercado
e
Elena Gaidano

civilização brasileira

Título original: THE SHIFTING POINT

Copyright © 1989 *by* ALEXANDER VERLAG, Berlin
© 1987 by PETER BROOK

Capa: FELIPE TABORDA

Composição: A.P. EDITORA

CIP-Brasil. Catalogação-na-fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ.

Brook, Peter, 1925-
B888p O ponto de mudança: quarenta anos de experiências teatrais: 1946-1987 / Peter Brook; tradução de Antônio Mercado e Elena Gaidano. — Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
324p. : il.

Tradução de: The shifting point
ISBN 85-200-0202-1

1. Brook, Peter, 1925-. 2. Diretores e produtores de teatro - Inglaterra. 3. Teatro - Inglaterra - História. I. Título.

CDD -792.0233
94-1214 CDU -792.071.027

1994

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte deste livro poderá ser reproduzida, seja de que modo for, sem expressa autorização da
EDITORA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA S.A.
Av. Rio Branco, 99 — 20º andar — Centro
20040-004 — Rio de Janeiro RJ
Tel.: (021) 263-2082 / Fax: (021) 263-6112 / Telex: (21) 33798
Caixa Postal 2356/20010 — Rio de Janeiro — RJ

Impresso no Brasil
Printed in Brazil

O autor deseja agradecer a Nina Soufy, Georges Banu e Marie-Hélène Estienne pela ajuda em reunir o material que compõe este livro.

Para MICHELINE ROZAN
que é o ponto vibrante a partir
do qual grande parte deste livro
deve sua existência.

Sumário

Índice de Ilustrações, 12
Prefácio, 15

I — Senso de direção, 17

A intuição amorfa, 19
Visão estereoscópica, 22
Só existe uma etapa, 24
Equívocos, 26
Tento responder uma carta..., 33
Um mundo em relevo, 34

II — Gente pelo caminho — um *flashback*, 39

Gordon Craig, 41
A conexão de Beck, 44
Feliz Sam Beckett, 51
Pingue-pongue, 56
Grotowski, 61
Artaud e o grande quebra-cabeça, 64
Quantas árvores formam uma floresta?, 66
Aconteceu na Polônia, 68

O chute de Peter Weiss, 71

III — Provocações, 77

Manifesto para os anos sessenta, 79
O teatro da crueldade, 83
O teatro não pode ser puro, 87
U.S. quer dizer você, *U.S.* quer dizer nós, 89
Uma arte esquecida, 93

IV — O que é um Shakespeare?, 99

Shakespeare não é chato, 101
Carta aberta a William Shakespeare, ou
"As I don't like *it*..., 103
O que é um Shakespeare?, 107
As duas eras de Gielgud, 113
Realismo shakespeariano, 117
Lear pode ser encenado?, 121
Estrelas explosivas, 128
Pontos de radiação, 130
Dialética do respeito, 132
Shakespeare é um pedaço de carvão, 134
A peça é a mensagem, 136

V — O mundo como abridor de latas, 143

O centro internacional, 145
Estruturas de som, 149
A vida em forma mais concentrada, 153
A África de Brook, 157
O mundo como abridor de latas, 175
Os Ik, 183
Um aborígene, presumo, 186

VI — Preenchendo o espaço vazio, 195

O espaço enquanto ferramenta, 197
Les bouffes du nord, 203
A conferência dos pássaros, 205
A manteiga e a faca, 209

O jardim das cerejeiras, 210
O Mahabharata, 215
Dharma, 220
A deusa e o jipe, 221

VII — A guerra dos quarenta anos, 223

A arte do grito, 225
Salomé, 226
Fausto, 229
Eugène Onegin, 232
Carmen, 234
O sabor do estilo, 240

VIII — Lampejos de vida, 247

Filmando uma peça, 249
Lord of the flies, 254
Moderato Cantabile, 263
Filmando *King Lear*, 269
Tell me lies, 274
Encontros com homens notáveis, 281

IX — Entrando em outro mundo, 285

A máscara - saindo de nossas conchas, 287
A radiância fundamental, 306
A cultura de vínculos, 313
Como diz a lenda..., 319

Ilustrações

Peter Brook aos 20 anos de idade, 18
Peter Brook com dezenove anos, filmando *A Sentimental Journey*, 27
Peter Brook no centro da controvérsia criada por *Romeu e Julieta*, 30
Gordon Craig, 40
Peter Brook (à esquerda) com Jerzy Grotowski, 60
Marat/Sade, 71
U.S., 78
Ubu Rei — Miriam Goldschmidt e Andreas Katsulas, 88
Paul Scofield como Rei Lear, 100
Titus Andronicus, 104
"Irene Worth e John Gielgud", 114
Sonho de uma Noite de Verão, 137
Orghast, 144
Exercícios no Bouffes du Nord, 154 - 155
Na África - Lou Zeldis, 160
Uma platéia africana, 169
Na África — O autor e François Marthouret, 176
Os Ik - Andreas Katsulas, Malick Bowens e Miriam Goldschmidt, 184
Peter Brook em *Les Bouffes du Nord*, Paris, 196
"A conferência dos pássaros" , 206
Natasha Parry em *O Jardim das Cerejeiras*, 213
Maurice Benichou e Alain Maratrat em *O Mahabharata*, 218
Peter Brook, 224

Carmen - Hélène Delavault e Peter Puzzo, 235
Lord of the Flies, 248
Dirigindo Jeanne Moreau e Jean-Paul Belmondo em *Moderato Cantabile*, 264
Tell Me Lies (a versão cinematográfica de U.S.), 275
Persépolis, 286
Peter Brook e Jean-Claude Carrière com Maurice Benichou, 290
Malick Bowens e Bruce Myers em *A Conferência dos Pássaros*, 296
Cena de *O Mahabharata*, 318

Prefácio

Nunca acreditei em verdades únicas. Nem nas minhas, nem nas dos outros. Acredito que todas as escolas, todas as teorias podem ser úteis em algum lugar, num dado momento. Mas descobri que é impossível viver sem uma apaixonada e absoluta identificação com um ponto de vista.

No entanto, à medida que o tempo passa, e nós mudamos, e o mundo se modifica, os alvos variam e o ponto de vista se desloca. Num retrospecto de muitos anos de ensaios publicados e idéias proferidas em vários lugares, em tantas ocasiões diferentes, uma coisa me impressiona por sua consistência. Para que um ponto de vista seja útil, temos que assumi-lo totalmente e defendê-lo até a morte. Mas, ao mesmo tempo, uma voz interior nos sussurra: "Não o leve muito a sério. Mantenha-o firmemente, abandone-o sem constrangimento."

Parte I

SENSO DE DIREÇÃO

A INTUIÇÃO AMORFA

Quando começo a trabalhar numa peça, parto de uma intuição profunda, amorfa, que é como um perfume, uma cor, uma sombra. Essa é a base do meu trabalho, minha função — a preparação para os ensaios de qualquer peça que faça. Há uma intuição amorfa que é minha relação com a peça. Estou convencido de que esta peça precisa ser feita hoje, e sem esta convicção não posso fazê-la. Não tenho uma técnica. Se tivesse que entrar numa competição em que me dessem uma cena e me dissessem para dirigi-la, não teria por onde começar. Poderia inventar uma espécie de técnica sintética e um punhado de idéias tiradas de minha experiência de diretor, mas não seria grande coisa. Não tenho estrutura para montar uma peça, porque trabalho a partir daquela sensação amorfa e informe, e daí começo a me preparar.

A preparação significa ir em direção à essa idéia. Começo desenhando um cenário, rasgando-o, desenhando, rasgando, trabalhando-o. Que tipo de figurinos? Que espécie de cores? É a busca de uma linguagem para tomar aquela intuição mais concreta. Até que gradualmente surge a forma, uma forma que precisa ser

Peter Brook aos 20 anos de idade

modificada e posta à prova, mas de qualquer modo é uma forma que está emergindo. Não uma forma fechada, porque é apenas o cenário, e digo "apenas o cenário" porque o cenário é somente a base, a plataforma. Então começa o trabalho com os atores.

Os ensaios devem criar uma atmosfera na qual os atores sintam-se livres para mostrar tudo que puderem trazer para a peça. Por isso é que nas primeiras fases de ensaio tudo está em aberto e não imponho absolutamente nada. Em certo sentido, isto é diametralmente oposto à técnica pela qual, no primeiro dia, o diretor faz uma preleção sobre o que a peça significa e o modo pelo qual pretende abordá-la. Eu costumava fazer isso há vários anos e acabei descobrindo que é uma péssima maneira de começar.

Atualmente começamos com exercícios, com uma festa, com qualquer coisa, mas não com idéias. Em algumas peças, como *Marat/Sade*, por exemplo, durante três quartos do período de ensaios encorajei os atores e a mim mesmo — é um caminho de mão-dupla — a buscar o excesso, só porque o tema era muito dinâmico. Havia um excesso de idéias tão abusivamente barroco que quem nos visse nesse período pensaria que a peça estava sendo sufocada e destruída por uma exorbitância do que se chama de invenção diretorial. Encorajei outras pessoas a produzirem de tudo, fosse bom ou ruim. Não censurei nada nem ninguém, nem a mim mesmo. Era só dizer: "Por que você não faz isso?" e surgiam *gags*, muitas bobagens. Não importava. O objetivo era reunir grande quantidade de material a partir do qual se pudesse, gradualmente, encontrar uma forma.

Com que critério? Bem, uma forma que correspondesse àquela intuição amorfa.

A intuição amorfa começa a tomar forma no encontro com essa massa de material, ao emergir como fator determinante a partir do qual algumas noções são excluídas. O diretor vai provocando continuamente o ator, estimulando-o, fazendo perguntas e criando uma atmosfera na qual o ator possa se aprofundar, experimentar e investigar. Desse modo, ele subverte, individualmente e junto com o grupo, toda a estrutura da peça. Dessas experiências vão surgindo

formas vagamente reconhecíveis. Nas últimas fases de ensaio o trabalho do ator invade e ilumina uma área obscura, que é a vida subterrânea da peça; e quando essa área subterrânea é iluminada pelo ator, o diretor fica em condições de ver a diferença entre as idéias do ator e a peça em si.

Nestes últimos estágios, o diretor elimina tudo o que é extrínseco, tudo o que pertence unicamente ao ator e não à conexão intuitiva do ator com a peça. O diretor, por seu trabalho prévio, pela sua função e também em virtude de sua intuição, está em melhor posição para dizer, nessa altura, o que pertence à peça e o que pertence àquela superestrutura de entulho que todos carregam consigo.

As últimas fases de ensaio são muito importantes porque nesse momento você pressiona e encoraja o ator a descartar tudo o que é supérfluo, a editar e condensar. Faça isso sem dó nem piedade, até consigo mesmo, porque em cada invenção do ator existe um pouco de você. Você sugeriu, criou uma marca, uma coisa qualquer para ilustrar melhor. Jogue tudo isso fora, e o que ficar será uma forma orgânica. Porque a forma não é um conjunto de idéias impostas à peça, é a peça iluminada, e a peça iluminada é a forma. Portanto, se o resultado parece orgânico e uniforme, não é porque uma concepção uniforme foi definida e sobreposta à peça desde o início — muito pelo contrário.

Quando fiz *Titus Andronicus* houve muitos elogios para o espetáculo por ser melhor que a peça. Diziam que o espetáculo conseguia dar um jeito nessa peça ridícula e inviável. Foi muito lisonjeiro, mas não era verdade, porque eu sabia perfeitamente que não poderia ter feito aquele espetáculo com outra peça. É aí que as pessoas freqüentemente se enganam sobre o que é o trabalho da direção. Pensam que é mais ou menos como ser um decorador de interiores que pode fazer o que quiser de qualquer ambiente, desde que tenha bastante dinheiro e objetos suficientes para colocar lá dentro. Não é isso. Em *Titus Andronicus*, todo o trabalho consistiu em desvendar as sugestões e os meandros secretos da peça, extraindo o máximo deles, tomando o que talvez fosse embrionário

para trazê-lo à luz. Mas se a coisa não estiver lá dentro desde o início, nada pode ser feito. Se me derem um romance policial, dizendo: "Faça-o como *Titus Andronicus*", é claro que não vou conseguir, porque o que não está lá, o que não está latente, não pode ser encontrado.

VISÃO ESTEREOSCÓPICA

O diretor pode tratar uma peça como um filme e usar todos os elementos do teatro — atores, cenógrafo, figurinista, iluminadores, músicos etc. — como seus servos, para comunicar ao resto do mundo sua visão. Na França e na Alemanha esta abordagem é muito admirada; chamam-na de "leitura" da peça. Cheguei à conclusão de que é um modo lamentável e canhestro de usar a direção; se alguém deseja dominar totalmente seus meios de expressão, é mais decente usar uma caneta ou um pincel como servos. Uma alternativa insatisfatória é o diretor que faz de si mesmo o servo, mero coordenador de um grupo de atores, limitando-se às sugestões, críticas e incentivo. Tais diretores são bons sujeitos, mas como todos os liberais bem-intencionados e tolerantes, seu trabalho nunca vai além de certo ponto.

Acho que se deve dividir a palavra "direção" em duas partes. Metade da direção é, evidentemente, agir como diretor, ou seja, assumir o comando, tomar decisões, dizer "sim" e "não", ter a palavra final. A outra metade é manter a direção certa. Aqui o diretor torna-se guia, maneja o leme, deve ter estudado os mapas e saber se está indo para o norte ou para o sul. Procura sempre, mas não ao acaso, não pelo prazer de buscar, e sim com um objetivo definido: quem procura ouro pode fazer mil perguntas, mas todas

visando ao ouro; um médico procura uma vacina fazendo infinitas e variadas experiências, mas sempre para curar uma doença e não outra. Se este senso de direção estiver presente, todos poderão desempenhar seus papéis no limite de sua plenitude criativa. O diretor pode ouvi-los, ceder às suas sugestões, aprender com eles, modificar e transformar radicalmente as próprias idéias; pode mudar de rota constantemente, virando inesperadamente para um lado ou para outro, mas as energias coletivas continuarão servindo a um único objetivo. É isto que autoriza o diretor a dizer "sim" ou "não" e faz com que os outros concordem de bom grado.

De onde vem esse "senso de direção" e como se distingue, na prática, de uma "concepção diretorial" superimposta? Uma "concepção diretorial" é uma imagem que precede o primeiro dia de ensaios, ao passo que o "senso de direção" se cristaliza em imagem só no final do processo. A única concepção de que o diretor precisa — e deve descobri-la na vida, não na arte — vem como resposta ao seu questionamento sobre o sentido de um evento teatral no mundo, a sua razão de ser. Obviamente, a resposta não pode ser fruto da intelectualização; grande parte do teatro engajado foi tragado pelo redemoinho da teoria. Talvez o diretor tenha que passar a vida buscando a resposta, seu trabalho estimulando a vida, sua vida estimulando o trabalho. O fato, porém, é que a interpretação é um ato, esse ato tem ação, o lugar dessa ação é o espetáculo, o espetáculo está no mundo, e todos os presentes sofrem a influência do que é representado.

Não se trata, propriamente, de explicitar "sobre o quê" é o espetáculo. É sempre sobre alguma coisa, e aí se define a responsabilidade do diretor, levando-o a escolher uma espécie de material e não outra — não apenas pelo que ela é, mas pelo seu potencial. É o senso do potencial que o orienta também na escolha do espaço, dos atores, das formas de expressão. Um potencial que está lá, mas ainda oculto, latente, pronto para ser descoberto, redescoberto e intensificado pelo trabalho concreto da equipe. Cada membro dessa equipe possui uma única arma: sua própria subjetividade. Por mais aberto que esteja, o diretor ou ator não pode ir além de

si mesmo. Só pode reconhecer que o trabalho teatral exige do ator e do diretor a capacidade de olhar em várias direções ao mesmo tempo.

O artista deve ser fiel a si mesmo, quase acreditando no que faz, mas fiel também à noção de que a verdade está sempre alhures. Por isso é tão valiosa a possibilidade de estar em si e além de si, num movimento para dentro e para fora que se expande na interação com os outros e constitui a base da visão estereoscópica de vida que o teatro pode proporcionar.

SÓ EXISTE UMA ETAPA

Há um grande equívoco no teatro atual — a tendência de imaginar que o processo teatral tem duas etapas, como outras atividades. Primeira etapa: fazer. Segunda etapa: vender. Durante séculos, exceto em alguns tipos de teatro popular e certas formas específicas de teatro tradicional, tem sido este o processo. O período de ensaios é utilizado para preparar o objeto e em seguida o objeto é posto à venda. Tal como o oleiro molda seu vaso, o autor escreve seu livro, o cineasta faz seu filme e então lança-o no mundo. Este equívoco refere-se tanto à obra do dramaturgo como à do cenógrafo e do diretor. Embora muitos atores compreendam instintivamente que preparação não é construção, até mesmo no título da grande obra de Stanislavski, *A Construção da Personagem*, este equívoco persiste, sugerindo que a personagem pode ser construída como uma parede, até que o último tijolo é assentado e a personagem fica completa. Creio que é exatamente o oposto. Diria que o processo não tem duas *etapas*, mas duas *fases*. Primeira: preparação. Segunda: nascimento. É muito diferente.

Se pensarmos desta forma, muitas coisas se modificam. O trabalho de preparação pode durar apenas cinco minutos, como numa improvisação, ou vários anos, como em outras formas de teatro. Não importa. A preparação envolve um estudo consciente, rigoroso, de possíveis obstáculos e do modo de evitá-los ou superá-los. As trilhas devem ser aplainadas, depressa ou devagar, dependendo de seu estado.

Prefiro substituir a imagem do oleiro pela de um foguete partindo para a lua: gastam-se meses e meses na grande tarefa de preparação para a partida e então, um belo dia... POW! Preparar é controlar, testar, limpar; voar é algo essencialmente diferente. Do mesmo modo, preparar uma personagem é o oposto de construir — é demolir, remover tijolo por tijolo os entraves dos músculos, idéias e inibições do ator, que se interpõem entre ele e o papel, até que um dia, numa lufada de vento, a personagem penetra por todos os seus poros.

Este processo é bem conhecido no esporte, onde ninguém confunde o treinamento de antes da corrida com a estratégia da corrida — e acho que o esporte fornece as imagens mais precisas e as melhores metáforas para a *performance* teatral. Sob certo aspecto, numa corrida ou num jogo de futebol não há liberdade alguma. Existem regras, o jogo é calculado segundo rígidos parâmetros, como no teatro, onde cada ator aprende seu papel e respeita-o até a última palavra. Mas este contexto determinante não o impede de improvisar quando chega a hora. Dada a largada, o corredor vale-se de todos os meios ao seu dispor. Iniciado o espetáculo, o ator entra na estrutura da *mise-en-scène*: fica também completamente envolvido, improvisa dentro dos parâmetros estabelecidos e, como o corredor, cai no imprevisível. Assim, tudo permanece em aberto, e para o público o evento ocorre naquele preciso instante: nem antes nem depois. Vistas das nuvens, todas as partidas de futebol parecem iguais; mas nenhuma delas poderá jamais ser repetida em todos os seus detalhes.

A preparação rigorosa, por conseguinte, não exclui o desenrolar inesperado da textura viva que é o próprio jogo. Sem preparação,

o evento seria medíocre, confuso, inexpressivo. Mas preparar não é estabelecer uma forma. A conformação exata só se dá no momento crucial, quando o próprio ato acontece. Se admitirmos isso, veremos que toda a nossa reflexão deve voltar-se para o que vem a partir desse momento, que é o único momento de criação. Se prosseguirmos nessa linha de raciocínio, veremos que todos os nossos métodos e conclusões estão de ponta-cabeça.

EQUÍVOCOS

Comecei a trabalhar em teatro sem qualquer atração especial por ele. Parecia-me um insípido e agonizante ancestral do cinema. Certo dia fui visitar um grande produtor daquela época. Eu havia dirigido um filme amador, *A Sentimental Journey*, em Oxford. Disse ao homem: "Quero dirigir filmes." Naquele tempo, era impensável que um jovem de vinte anos dirigisse um filme. Mas a proposta parecia-me bastante razoável. Deve ter parecido bastante ridícula para o produtor, que respondeu: "Pode vir e trabalhar aqui se quiser. Vou contratá-lo como assistente. Se aceitar, pode aprender o ofício e depois de sete anos prometo que lhe dou seu próprio filme para dirigir." Nesse caso, eu me tornaria diretor com vinte e sete anos de idade. Acho que ele falava com generosidade e a sério, mas para mim uma espera tão longa era inconcebível.

Como ninguém me dava um filme para dirigir, assumi com desalentada condescendência a tarefa de dirigir uma peça no único teatrinho que me aceitou. Semanas antes do primeiro ensaio preparei cuidadosamente meu texto, como para um filme. A peça começava com um diálogo entre dois soldados: achei que um deles

Peter Brook com dezenove anos, filmando
A Sentimental Journey

devia aparecer amarrando os coturnos e podia enfatizar a quinta linha se no meio dela o cadarço rebentasse.

Na manhã do primeiro dia eu não sabia direito como iniciar um ensaio profissional, mas os atores indicaram claramente que devíamos sentar e começar por uma leitura. Imediatamente disse ao ator que fazia o primeiro soldado para tirar os sapatos e calçá-los de novo enquanto lia. Um tanto surpreso, ele acedeu, curvando-se para a frente com o texto desajeitadamente equilibrado sobre os joelhos. No meio da quinta linha disse-lhe que o cadarço devia rebentar agora. Ele fez um sinal afirmativo com a cabeça e

continuou lendo. "Não", interrompi, "faça isso". "O quê? Agora?" Ele estava perplexo, mas eu estava ainda mais perplexo com a perplexidade dele. "Claro. Agora."

"Mas é a primeira leitura..." Todos os meus temores latentes de não ser obedecido vieram à tona, isso cheirava a sabotagem, era desacato à autoridade. Insisti e ele, irritado, aquiesceu. Na hora do lanche, a administradora do teatro levou-me delicadamente para um canto. "Não é desse jeito que se trabalha com os atores..."

Foi uma revelação. Eu imaginava que os atores, como num filme, eram contratados para fazer imediatamente o que o diretor queria. Quando passou minha primeira reação de orgulho ferido, comecei a ver que o teatro era um negócio muito diferente.

Lembro-me de uma viagem para Dublin nessa mesma época, onde tinha ouvido falar de um filósofo irlandês que estava em grande moda nos círculos acadêmicos. Eu não havia lido o livro que ele escrevera, nem mesmo encontrado o homem, mas lembro-me de uma expressão sua, citada por alguém num bar, que me impressionou de imediato: era a teoria do "ponto de vista mutante." Não significava um ponto de vista volúvel, mas o exame feito com certos tipos de raio X, onde a mudança de perspectivas dá a ilusão de densidade. Ainda hoje recordo a impressão que isso me causou.

No começo, o teatro não era uma coisa muito definida. Era experiência. Achava-o interessante, comovente, excitante, sempre de um ponto de vista puramente sensível. Era como alguém que começa a tocar um instrumento porque está fascinado pelo mundo dos sons, ou começa a pintar porque gosta de sentir os pincéis e a tinta. Com o cinema era a mesma coisa: gostava dos rolos de filme, da câmera, dos diversos tipos de lentes. Desfrutava-os como objetos e acho que muitas outras pessoas devem ter sentido atração pelo cinema pela mesma razão. No teatro, queria criar um mundo de sons e imagens; estava interessado na relação com os atores de um modo direto, quase sexual, numa alegria que vinha da energia do ensaio, da atividade em si mesma. Não tentei censurar nem reprimir essa atração. Sabia apenas que tinha que mergulhar na

correnteza; não eram as idéias, mas o movimento que podia me conduzir às descobertas. Por isso foi totalmente impossível levar qualquer intenção teórica a fundo.

Durante os primeiros anos trabalhei muito mas também viajei bastante, provavelmente na mesma medida. Nos primeiros cinco ou dez anos considerava a atividade teatral como a parte menos importante de minha vida. Meu único projeto era chegar a uma espécie de compreensão, com base na idéia de rotatividade, de alternar um campo de atividade com outro. Quando havia trabalhado durante um tempo num ambiente "cultural", seja em ópera ou clássicos (Shakespeare etc.), mudava para a farsa de *boulevard*, baixa comédia, musicais, televisão, um filme — ou então uma viagem. Toda vez que voltava novamente para um desses campos, descobria que inconscientemente havia aprendido algo novo. Não foi por acaso que o teatro e o cinema me fascinaram, pelas mesmas razões — mas eu ainda não dava muita atenção aos atores. Estava mais interessado em criar imagens, em criar um mundo. O palco era realmente um mundo à parte do mundo à sua volta, num mundo de ilusão no qual a platéia entrava.

É natural, portanto, que nesse período meu trabalho estivesse muito voltado para os aspectos visuais do teatro; gostava de brincar com maquetes e fazer cenários. Estava fascinado pela iluminação e pela sonoplastia, por cores e figurinos. Quando dirigi *Olho por Olho* de Shakespeare em 1956, pensava que a função de diretor era criar uma imagem que permitisse à platéia penetrar no âmago da peça e por isso reconstruí os mundos de Bosch e Brueghel, assim como havia me inspirado em Watteau ao dirigir *Trabalhos de Amor Perdidos* em 1950. Parecia-me então que devia tentar criar um cenário deslumbrante de imagens fluidas para servir de ponte entre a peça e o público.

Quando estudei o texto de *Trabalhos de Amor Perdidos* deparei-me com algo que me parecia óbvio, mas que até então passara desapercebido: bem no final da última cena, quando um novo e inesperado personagem chamado Mercade entrava, toda a peça mudava inteiramente de tom. Ele entrava num mundo artificial

Juliet a lost child, not a glamour girl, says actress
e Stratford
tival
Young
fancy
The touch of genius
live aga
At the Play
Stratford Festival's Production
250
for Wardour-st.
By Mary Hun

para dar uma notícia real. Chegava trazendo a morte. Eu sentia intuitivamente que a imagem do mundo de Watteau era muito próxima desta. Comecei então a perceber por que *A Idade de Ouro* de Watteau é tão comovente: embora seja uma pintura de primavera, é uma primavera outonal, porque todos os quadros de Watteau têm uma incrível melancolia. E observando melhor nota-se que nela existe, em algum lugar, a presença da morte, até que se descobre que em Watteau (diferentemente das imitações do período, em que tudo é adocicado e bonitinho) há geralmente uma figura sombria parada num canto, de costas para nós; alguns dizem que é o próprio Watteau. Mas não há dúvida de que o toque sombrio dá a dimensão do conjunto da obra.

Por isso fiz Mercade surgir sobre um praticável no fundo do palco — anoitecia, as luzes estavam se apagando e de repente aparecia lá em cima um homem de negro. O homem de negro vinha para um lindo palco estival onde todos vestiam figurinos de Lancret em cores pastéis pálidas à la Watteau, com a luz dourada morrendo. Era muito inquietante, e toda a platéia sentia de imediato que o mundo tinha se transformado.

Acho que tudo mudou para mim na época de *Rei Lear*. Quando os ensaios estavam para começar, destruí o cenário. O que eu havia desenhado, de metal enferrujado, era muito interessante e muito complicado, com pontes que subiam e desciam. Gostava muito dele. Uma noite, percebi que esse brinquedo fantástico era absolutamente inútil. Tirei quase tudo da maquete e o que ficou parecia muito melhor. Foi um momento muito importante para mim, principalmente porque nessa época convidavam-me sempre para dirigir em anfiteatros e eu não sabia como trabalhar sem uma boca de cena e um mundo imaginário.

De repente veio o estalo. Comecei a ver por que o teatro é um evento. Porque não depende de uma imagem nem de um contexto específico — o evento é, por exemplo, o fato de um ator simplesmente atravessar o palco. Todo o trabalho que fizemos em nossa

Peter Brook no centro da controvérsia criada por *Romeu e Julieta*.

primeira temporada experimental no Teatro da LAMDA (*) em 1965 foi resultado disso; e talvez o exercício mais importante que apresentamos ao público foi o de alguém não fazendo nada, absolutamente nada.

Era uma experiência nova e importante naquela época: um homem senta-se no palco de costas para a platéia e durante quatro ou cinco minutos não faz nada. Toda noite fazíamos várias experiências de concentração do ator para ver se esta situação poderia ser incrementada, se existia um modo desse aparente nada tornar-se mais intenso. Observávamos atentamente em que momento a platéia se aborrecia e começava a reclamar. As experiências teatrais de Bob Wilson nos anos setenta mostraram que movimentos muito lentos, quase imperceptíveis, e até a imobilidade, quando é interiorizada, de um modo especial, podem tornar-se irresistivelmente interessantes, sem que o espectador saiba por que.

Desse momento em diante — já que a experiência tinha chegado ao limite — interessei-me cada vez mais por todos os elementos diretamente relacionados à interpretação. Quando se parte por esse caminho, tudo o mais desaparece. Vejo agora que há mais de dez anos não toco num refletor, quando antes vivia subindo e descendo escadas para afiná-los etc. Atualmente digo apenas para o técnico de iluminação: "Muito brilhante!" Quero que tudo seja visto, que tudo se destaque nitidamente, sem a menor sombra. Essa mesma idéia nos tem levado muitas vezes a usar um simples tapete como nosso palco e cenário. Não cheguei a esta conclusão por puritanismo, nem pretendo condenar figurinos elaborados ou banir as cores da iluminação. Apenas descobri que o importante, na verdade, é outra coisa; é o próprio evento, tal como acontece a cada momento, inseparável da resposta do público.

---

* London Academy of Music and Dramatic Arts (N.T.)

TENTO RESPONDER UMA CARTA...

Prezado Sr. Howe:

Sua carta chegou de improviso e deixou-me em apuros.

O senhor me pergunta como tornar-se um diretor.

No teatro, um diretor nomeia-se a si próprio. Diretor desempregado é uma contradição em termos, como pintor desempregado — não como ator desempregado, que é uma vítima das circunstâncias. O senhor se torna diretor dizendo que é diretor e convencendo outras pessoas de que isso é verdade. Assim, conseguir trabalho é de certo modo um problema que tem que ser resolvido com os mesmos talentos e habilidades necessários para ensaiar. Só conheço um caminho: convencer as pessoas a trabalhar consigo e montar algum trabalho — mesmo que não seja pago — para apresentar a qualquer público — num porão, na sala dos fundos de um bar, num pátio de hospital, numa prisão. A energia gerada pelo trabalho é mais importante que qualquer outra coisa.

Portanto, não deixe que nada o impeça de permanecer ativo, mesmo nas condições mais precárias, em vez de perder tempo procurando alguma coisa em melhores condições, que pode não se realizar. No fim das contas, trabalho chama trabalho.

Sinceramente seu,

UM MUNDO EM RELEVO

Falamos em "direção". A noção é vaga e excessivamente abrangente. Por exemplo: embora o cinema seja uma atividade coletiva, a autoridade do diretor é absoluta e seus companheiros não estão no mesmo pé. São meros instrumentos através dos quais a visão do diretor toma forma. A maioria das pessoas imagina que é assim também no teatro. O diretor assimila o mundo, inclusive o do autor, e recria-o novamente.

Infelizmente essa idéia ignora as verdadeiras riquezas latentes no gênero teatral. De acordo com a idéia corrente, a função do diretor é tomar os vários meios ao seu dispor — luz, cores, cenário, figurinos, maquilagem, bem como texto e interpretação — e utilizá-los conjuntamente, como se fossem um teclado. Combinando essas formas de expressão, criaria uma linguagem diretorial peculiar, na qual o ator seria apenas um substantivo, um substantivo importante, mas dependente de todos os outros elementos gramaticais para ter significado. Esta é a concepção do "teatro total", usada no sentido de teatro em sua condição mais evoluída.

Mas na verdade o teatro tem o potencial — inexistente em outras formas de arte — de substituir um ponto de vista único por uma pluralidade de visões diferentes. O teatro pode apresentar um mundo em várias dimensões ao mesmo tempo, enquanto o cinema, embora procure incansavelmente ser estereoscópico, ainda está confinado a um único plano. O teatro recupera sua força e intensidade sempre que procura criar essa maravilha — um mundo em relevo.

No teatro ocorre um fenômeno similar à holografia (o processo

fotográfico que dá relevo aos objetos pela interação de raios *laser*). Se temos a nítida impressão de que um instante de vida foi total e completamente captado no palco, é porque várias forças emanadas da platéia e dos atores convergiram num dado ponto ao mesmo tempo.

Quando um grupo de pessoas se encontra pela primeira vez, percebemos imediatamente as barreiras criadas por seus diversos pontos de vista. Se aceitarmos essa diversidade como um dado positivo, faremos com que as visões contraditórias fiquem mais aguçadas, afiando-se umas contra as outras.

O elemento básico de qualquer peça é o diálogo, que supõe tensão e presume que duas pessoas não estejam de acordo. Temos aí o conflito; se é sutil ou manifesto, não importa. Quando dois pontos de vista se chocam, o dramaturgo é obrigado a dar a cada um deles um peso equivalente de credibilidade. Se não conseguir fazê-lo, o resultado será fraco. Deve explorar duas opiniões contraditórias com o mesmo grau de compreensão. Se o dramaturgo for abençoado com uma generosidade infinita, se não ficar obcecado por suas próprias idéias, dará a impressão de que mantém total empatia com todos. Chekhov, por exemplo.

Mais ainda: quando há vinte personagens e o dramaturgo consegue infundir em cada um deles o mesmo poder de convicção, chegamos ao milagre de Shakespeare. Um computador teria dificuldade de programar todos os pontos de vista que suas peças contêm.

Diante de uma escala de valores tão complexa, com material tão denso, podemos entender melhor a tarefa que o diretor enfrenta. Vemos então que quem se contenta em expressar um único ponto de vista, por mais forte que seja, empobrece o conjunto.

O diretor, ao contrário, deve encorajar o surgimento de todas as contracorrentes subjacentes ao texto. Os atores cedem facilmente à tentação de impor suas próprias fantasias, suas teorias ou obsessões pessoais, e o diretor deve saber o que incentivar e o que evitar. Deve ajudar o ator tanto a ser ele mesmo como a ir além de si

mesmo, para que possa surgir um entendimento que supere a noção limitada que cada indivíduo tem da realidade.

Existe uma regra fundamental: o ator nunca deve esquecer de que a peça é maior do que ele. Se pensar que pode abarcar a peça, vai reduzi-la à sua própria estatura. Se, no entanto, respeitar o mistério dela — e conseqüentemente o da personagem que está interpretando — por estar sempre um pouco além de seu alcance, perceberá que seus "sentimentos" são um guia muito traiçoeiro. Verá que um diretor compreensivo mas rigoroso pode ajudá-lo a distinguir entre intuições que conduzem à verdade e sensações autocomplacentes. Para os intérpretes, mais importante do que o famoso "Conselho aos Atores" de Hamlet é a cena em que ele denuncia raivosamente a idéia de que o mistério de um homem pode ser tocado colocando-se "dedos em suas extremidades", como se fosse um instrumento de sopro.

Há uma relação muito estranha entre o que está nas palavras de um texto e o que fica entre as palavras. Qualquer idiota pode declamar as palavras escritas. Entretanto, revelar o que acontece entre uma palavra e a seguinte é algo tão sutil que geralmente é muito difícil distinguir com certeza o que vem do ator e o que vem do autor. No século dezenove, muitas vezes as grandes interpretações brotavam de textos medíocres; há descrições de página inteira da imensa gama de emoções conflitantes que Sarah Bernhardt conseguia expressar entre o momento da chegada do amante ao seu quarto de doente e seu grito: "Armand!" (*).

A complementação da peça com expressões faciais muito carregadas e grande detalhamento gestual parece ter sido a característica da interpretação do século dezenove. Quanto mais fraco fosse o texto, tanto maior para o artista a oportunidade de dar-lhe carne e sangue. Lembro-me do trabalho com Paul Scofield numa adaptação de Denis Cannan para *O Poder e a Glória*, de Graham

---

* Cena VI do 5º Ato de *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas. (N.T.)

Greene. No começo dos ensaios havia uma cena curta, porém vital, que estava insuficientemente desenvolvida. Paul e eu estávamos muito insatisfeitos porque ela era muito esquemática, como um primeiro esboço. No entanto, passaram-se várias semanas até que o autor se dispusesse a reescrevê-la.

Quando afinal Scofield recebeu uma versão muito mais aprimorada, rejeitou-a. Fiquei muito surpreso, porque Scofield não é dado a caprichos. Depois compreendi sua lógica de ator. Enquanto ensaiávamos a primeira versão, ele havia descoberto muitos impulsos secretos que lhe permitiam complementar as falhas do texto com uma exuberante vida interior. Essa estrutura estava agora tão entrelaçada com as palavras e ritmos que ele não podia separá-la e inseri-la no novo padrão. De fato, o novo texto, ao dizer mais, expressava menos. Ele ficou então com a velha cena, que no espetáculo resultava extraordinariamente vigorosa. Geralmente, quando um ator ou diretor descobre uma solução brilhante para uma cena, é impossível dizer se o ingrediente vital proveio de sua criatividade ou se estava lá todo o tempo, à espera de ser descoberto.

Cenários, figurinos, iluminação e tudo mais se encaixam naturalmente quando no ensaio surge algo verdadeiro. Só então podemos dizer o que precisa ser realçado pela música, pela forma e pela cor. Se estes elementos forem concebidos cedo demais, se o compositor e o cenógrafo já tiverem cristalizado suas idéias antes do primeiro ensaio, essas formas serão impostas sumariamente aos atores e poderão sufocar suas intuições, sempre tão frágeis, num momento em que pressentem imagens mais profundas.

Depois de algumas semanas de ensaio, o diretor não é mais o mesmo. Foi enriquecido e engrandecido pelo trabalho com outras pessoas. De fato, por mais que tenha concebido uma interpretação da peça antes do começo dos ensaios, foi levado a ver o texto de um modo novo. Por isso, o ato essencial de fixação da forma da peça deve ocorrer o mais tarde possível — na verdade, só na primeira apresentação. Todo diretor já passou por isso: no último ensaio o espetáculo parece consistente, mas na presença do público

a consistência cai por terra. Ou inversamente, um bom espetáculo pode encontrar sua consistência somente na noite de estréia. E mesmo depois de passar pelo teste de fogo diante do público, a peça corre perigo — pois um espetáculo tem que encontrar sua forma novamente a cada noite.

O processo é circular. No início temos uma realidade sem forma. No final, quando o círculo se fecha, essa mesma realidade pode ressurgir de repente — assimilada, canalizada e digerida — dentro do círculo de participantes que estão em comunhão, sumariamente divididos em atores e espectadores. Só nesse momento a realidade se torna uma coisa viva, concreta, e o verdadeiro significado da peça vem à tona.

Parte II

GENTE PELO CAMINHO — UM *FLASHBACK*

Acredito que estejamos aqui para receber influências. Estamos sendo constantemente influenciados e influenciamos também outras pessoas. Por isso, em minha opinião, não pode haver nada pior do que assumir uma marca registrada, adquirir um traço inconfundível, ser conhecido por certas características. Quando um pintor chega a ser reconhecido por seu estilo particular, cai numa prisão. Não pode assimilar o trabalho de mais ninguém sem perder a identidade. Isso não faz sentido no teatro. Em nosso campo de trabalho deve haver livre comércio.

GORDON CRAIG
UM ENCONTRO EM 1956

"K...K...K...Katie... no c...c...c...curral...", ele estará cantando. Então fará uma pausa, pensará um instante. "Que loucura!", dirá. "É tudo uma loucura!" Assim, com sua palavra favorita, expressará tanto a perpétua surpresa diante dos disparates do mundo como seu prazer com eles.

É um tipo travesso de oitenta e quatro anos, com pele de criança, cabelos brancos esvoaçantes, a cabeça ligeiramente inclinada para um lado como todos os que são muito surdos e um elegante cachecol em volta do pescoço. Vive num quartinho apertado, numa minúscula *pension de famille* do sul da França. Aqui, mal se pode andar: junto à cama fica a mesa, com uma prateleira parafusada do lado, para os elásticos de borracha de vários tamanhos que ele amealha como um esquilo; debaixo dela, um conjunto de instrumentos de gravura; sobre a mesa uma lente de aumento, uma

Gordon Craig

bizarra farsa vitoriana — *Two in the Morning*, ou *My Awful Dad* — uma colher e um pacote de sementes de mostarda tonificantes. No chão, pilhas de livros e revistas; no guarda-louça, pacotes de cartas bem arrumados, com rótulos "para Duse", "para Stanislavski", "para Isadora Duncan"; pelas paredes, na cabeceira da cama, no espelho, em cada prego ou parafuso, maços de recortes de jornal cheios de comentários mordazes a lápis vermelho grosso: "Besteira!" "Absurdo!" e, só ocasionalmente, "Afinal!"

Gordon Craig são dois. Um é o ator — vê-se logo por seus chapéus de abas largas e o albornoz árabe, que ele joga em torno de si como um manto. Tem sólidas raízes no teatro — sua mãe era Ellen Terry, seu primo é John Guielgud — quando jovem representou com Henry Irving. Foi uma experiência que nunca esqueceu. Seus olhos brilham, levanta-se de um salto com excitação e descreve numa vívida pantomima como Irving amarrava os sapatos em *The Bells* ou como Irving dava chutes no ar enquanto via seu inimigo ser levado à guilhotina em *The Lyons Mail*.

No extremo oposto está o outro Gordon Craig, o homem que escreveu que os atores deviam ser abolidos e substituídos por marionetes, e que não devia haver mais cenário, apenas telas móveis. Craig amava o teatro de Irving — suas florestas pintadas, trovões feitos com folhas de zinco, melodramas ingênuos — mas ao mesmo tempo sonhava com outro teatro em que todos os elementos convivessem harmoniosamente e a arte fosse uma religião. Essa idéia da arte pela arte desapareceu do mundo: hoje em dia tantos bons artistas são ricos e bem-sucedidos que quase nos esquecemos de que até pouco tempo atrás os artistas eram vistos como seres especiais e sua arte como algo à parte da vida.

Há cerca de meio século Craig abandonou a interpretação para ser cenógrafo e diretor de alguns espetáculos cujo objetivo era simplesmente criar beleza no palco. Esse punhado de espetáculos foi visto por poucas pessoas mas, graças à atenção despertada pelas teorias e desenhos que ele publicou na mesma época, sua influência estendeu-se pelo mundo inteiro, atingindo todos os teatros com

pretensões a um trabalho sério. Hoje, em muitos lugares, seu nome já está esquecido, mas os diretores e cenógrafos estão apenas começando a captar suas idéias. É claro que no Teatro de Arte de Moscou, onde fez os cenários de *Hamlet*, ainda se lembram dele. Velhos maquinistas falam de Craig com grande respeito e suas maquetes são reverenciadas no museu do teatro.

Antes da Primeira Guerra Mundial, Craig já havia encenado seu último espetáculo. Retirou-se para a Itália, editou uma revista, *The Masque*, desferindo bordoadas em tudo que considerava medíocre e falso, construiu para si mesmo uma maquete e começou a fazer experiências com um sistema de cenografia baseado em telas e iluminação. A pureza das telas, a beleza formal das equações das quais provinham, fascinaram-no completamente; apesar de muitos convites, nunca mais trabalhou num teatro real novamente.

Insinuaram maldosamente que ele não queria ver suas idéias inviáveis postas à prova; não é verdade. Craig nunca retornou ao teatro porque recusava qualquer compromisso com a prática. Não queria nada menos do que a perfeição, e não vendo modo de atingi-la no teatro comercial, buscou-a em si mesmo.

Agora, em seu quartinho, como em tantos outros quartos ao longo dos anos, em Florença, em Rapallo, em Paris, sua vida é auto-suficiente. Estuda, escreve, desenha; devora catálogos de livrarias, coleciona obscuras farsas vitorianas, encadernando-as com estranhas e belas capas que ele mesmo desenha. Está escrevendo uma peça, *Drama para Loucos*, com 365 cenas para marionetes, para a qual já desenhou os cenários e figurinos, desenhos encantadores em brilhantes cores primárias, bem como imaculadas plantas mostrando como construir os cenários e como fazer as cordas dos bonecos passarem pelas portas. Faz constantes revisões, tomando uma cena de uma das caixas no chão, mudando uma palavra aqui, uma vírgula ali, até que esteja tão próxima da perfeição quanto possível. Pode nunca ser lida nem encenada, mas está completa.

Durante muito tempo Craig foi ignorado em seu próprio país. Mas não guarda nenhum rancor. Confessa que há dias em que se

sente triste, cansado e velho — e vive sempre em extrema pobreza. Toma então uma colherada de sementes de mostarda e imediatamente recupera sua grande energia: pode ser um novo visitante, a cor da luz, o sopro da batalha, o sabor do vinho, e lá está ele de novo no topo do mundo. "É uma loucura, o teatro", diz ele. "De qualquer modo, é melhor do que a Igreja." No momento seguinte já está sonhando com uma nova produção de *A Tempestade* ou de *Macbeth*, e vai começar a fazer algumas anotações, talvez um desenho ou outro.

Dizem que é o ouro escondido nos cofres dos bancos que faz a prosperidade de uma nação; dizem que é o sacerdote guardião da chama secreta que mantém a religião viva. O teatro tem poucos sábios e poucos defensores zelosos de seus ideais; temos o dever de prezar e venerar Gordon Craig.

A CONEXÃO DE BECK

A montagem de Julian Beck e Judith Malina da peça de Jack Gelber, *A Conexão*, em Nova York, é fascinante porque representa um dos poucos caminhos lúcidos para o teatro atual. Sabemos que todas as formas de teatro estão atravessando profunda crise: de quem é a culpa? Da apatia do público, ou esta, por sua vez, é causada por uma arquitetura errada dos teatros — ou será culpa da influência comercialista dos empresários — ou da falta de ousadia dos autores — ou será que de repente não há mais talento e poesia por aí — ou nossa era de administradores e técnicos é essencialmente antiteatral? Será que a resposta pode ser encontrada realmente nos musicais? Ou talvez num novo tipo de naturalismo? Só

uma coisa é certa: as formas tradicionais definharam e morreram diante de nossos olhos.

Sabemos que o primeiro impulso artístico do pós-guerra foi uma desgastada tentativa de reafirmar valores culturais pré-1940 — seguindo-se então um "questionamento", como dizem os franceses. A revolução teatral inglesa, tal como o movimento similar no cinema francês, foi um simulacro de enredo, carpintaria teatral, técnica, ritmo, bons finais de ato, golpes de efeito, grandes cenas, clímaxes — e tudo isso logo se tornou tão suspeito como a Família Real, o heroísmo, a política, a moral e assim por diante. Em termos técnicos, foi uma reação contra a "mentira".

Que mentira? Bem, todos aqueles lugares-comuns grandiloqüentes e inócuos que aprendemos na escola eram mentiras, de um modo ou de outro. Mas também tudo aquilo que os atores mais velhos nos diziam quando começamos a fazer teatro eram mentiras de outra natureza. Por que razão a cortina tem que cair num momento "forte", por que uma boa fala tem que ser "frisada", por que uma risada tem que ser "arrancada", por que temos que "projetar" a voz? Em relação aos padrões usuais do bom senso e da verdade, toda retórica é "mentira". O que antes se chamava de linguagem, agora parece algo sem vida e incapaz de expressar o que realmente ocorre com seres humanos, o que antes se chamava de enredo hoje não se considera mais enredo, o que antes se chamava de personagem é visto agora como mero conjunto estereotipado de máscaras.

Podem agradecer ao cinema e à televisão por ter acelerado este processo. O cinema degenerou porque, como muitos grandes impérios, imobilizou-se; repetia seus rituais de modo idêntico, inúmeras vezes — mas o tempo passou e eles perderam sentido. Aí chegou a televisão, bem na hora em que os clichês dramáticos do cinema estavam sendo requentados pela milionésima vez. A TV começou exibindo velhos filmes — ou peças medíocres parecidas com filmes — e permitiu ao público julgá-los de modo completamente novo. A escuridão do cinema, a enorme tela, a música em alto volume, os carpetes macios certamente favoreciam

a hipnose. Na televisão os clichês ficam nus: o espectador é independente, anda pela sala quando quiser, não pagou (o que torna mais fácil desligar), pode manifestar sua insatisfação em voz alta sem ouvir "ssssh". Além do mais, é forçado a julgar, e julgar rápido. Liga o aparelho e imediatamente julga, pelo rosto que vê: (a) se é um ator ou alguém "real"; (b) se é um rosto agradável ou não, bom ou mau, qual a sua classe ou formação; (c) quando é uma cena de ficção, utiliza sua experiência com clichês dramáticos para adivinhar a parte da estória que perdeu (porque obviamente não pode assistir a uma segunda sessão do programa, como fazia no cinema). O menor gesto identifica o vilão, a adúltera etc. O ponto essencial é que ele aprendeu — por necessidade — a observar, a julgar por si próprio.

E aqui entra Brecht. (Existem tantas coisas da obra de Brecht que admiro, e tantas outras das quais discordo totalmente.) Estou convencido de que quase tudo que Brecht dizia sobre a natureza da ilusão pode ser aplicado ao cinema — e só com muitas restrições ao teatro. Brecht afirmava que as platéias ficavam em estado de transe, numa entrega sentimentalóide e sonhadora à ilusão. Acho que essa passividade entorpecida existia entre a platéia e a tela no apogeu do cinema. Todos nós já tivemos a experiência de nos comovermos num filme e depois nos sentirmos envergonhados, logrados.

Acho que o cinema novo explora inconscientemente a nova independência que a televisão trouxe ao espectador. É gratificante para um público capaz de julgar imagens — e *Hiroshima Mon Amour* é o exemplo supremo. A câmera não é mais um olho; não nos conduz para dentro da realidade geográfica de Hiroshima como a famosa tomada inicial de *La Bête Humaine*, que nos sugava das poltronas para o interior de uma estação ferroviária francesa. A câmera em *Hiroshima* apresenta-nos uma sucessão de documentos que nos põem cara a cara com a vasta realidade histórica, humana e emocional de Hiroshima, de uma forma que só nos comove pelo exercício de nosso julgamento objetivo. Penetramos nela, por assim dizer, de olhos abertos.

Por estranho que pareça, isso me leva diretamente à *Conexão*. Quem vai à *Conexão* em Nova York percebe, ao entrar no teatro, todos os aspectos de negação do espetáculo. Não existe boca de cena — (ilusão? Sim, claro, na medida em que o palco está arrumado como uma sala miserável, mas não como um cenário; é como se o teatro fosse uma extensão dessa sala) — não existe dramaturgia no sentido convencional, nem exposição, desenvolvimento, estória, caracterização, construção e sobretudo não há ritmo. Este artifício supremo do teatro — este deus único ao qual todos servimos, seja em musicais, melodramas ou clássicos — essa maravilha chamada andamento — foi aqui jogada pela janela. Com essa série de valores negativos, o espetáculo parece ser tão maçante como a vida deve parecer a um jovem e relutante devoto sentado às margens do Ganges. No entanto, quem persistir será recompensado — do zero chegará ao infinito.

Como? Em linhas gerais, o processo mental é o seguinte: de início, parece inconcebível que a reação contra as "mentiras" teatrais possa ser total. Afinal, em Pinter, em Wesker, em Delaney há novos artifícios para substituir os antigos, mesmo que momentaneamente pareçam mais próximos da "verdade". Em *Raízes*, sabemos que a lavação não continuará eternamente, porque sentimos a presença de um dramaturgo com um objetivo. Em *Um Gosto de Mel* sabemos que um diálogo vai cessar no momento em que o instinto de Shelagh Delaney lhe disser que ele está esgotado. Mas em *A Conexão* o tempo é o tempo da própria vida. Um homem entra — sem qualquer motivo — com uma vitrola. (Ah, sim, há um motivo! — quer ligá-la na tomada.) Embora não diga nada, aparentemente quer tocar um disco. E como é um LP, temos que esperar que termine — cerca de quinze minutos mais tarde. Inicialmente, nossa atitude como platéia é bloqueada por nossas expectativas. Não podemos apreciar verdadeiramente o momento (desfrutar o disco em si mesmo, como faríamos numa sala) porque muitos anos de convenção teatral nos condicionaram a um tempo diferente: homem coloca disco na vitrola, esse ponto da estória está resolvido, o que vem a seguir? (Curiosamente, não podemos

apreciar um disco como se estivéssemos em casa porque pagamos ingresso.) Ficamos esperando o próximo artifício que — com aparente naturalidade — irá interromper o disco e nos fará prosseguir com... com o quê? Eis a questão.

Em *A Conexão* não há nada para prosseguir. Ficamos lá sentados, confusos, irritados, entediados, e de repente começamos a nos questionar. Por que estamos confusos, por que estamos irritados, por que estamos entediados? Porque não recebemos nada de colher. Porque não temos alguém nos dizendo o que olhar, nem preparando nossas atitudes e julgamentos emocionais, porque somos independentes, adultos, livres. E subitamente tomamos consciência do que está realmente diante de nós. *A Conexão* — talvez devesse ter dito antes — é uma peça sobre viciados em drogas. O que vemos é um bando de drogados numa sala, esperando por uma picada. Passam o tempo tocando *jazz*, às vezes conversando, quase sempre sentados. Os atores que representam esses personagens mergulharam num naturalismo saturado a um nível absoluto, pós-Stanislavski, de modo que não estão interpretando, estão sendo. Percebemos então que os dois critérios — tédio ou interesse — neste caso não funcionam como eventuais críticas à peça, mas críticas a nós mesmos.

Somos capazes de observar com interesse pessoas que não conhecemos, com um modo de vida diferente do nosso? O espetáculo nos presta a suprema homenagem de tratar-nos a todos como artistas, como testemunhas criativas e livres. E o possível interesse desta obra está em nossas mãos. É como se fôssemos realmente levados a uma sala com viciados irrecuperáveis; podemos ser Rimbaud e liberar nossas próprias fantasias a partir de suas atitudes; podemos observar, como se fôssemos pintores ou fotógrafos, a extraordinária beleza de seus corpos chafurdados nas cadeiras; podemos ainda relacionar seu comportamento às nossas convicções médicas, psicológicas ou políticas. Mas se dermos de ombros diante deste grupo de seres humanos pervertidos, estranhos, miseráveis, será difícil negar que a falha é nossa. No fundo, *A Conexão*, apesar de ser "anti" em termos de convenções cênicas, é extrema-

mente positiva — confia em que o homem esteja profundamente interessado em seu semelhante...

Como disse antes, reagimos contra "mentiras" em nome da verdade — mas o que fazemos de fato é colocar novas convenções no lugar das antigas; enquanto forem novas, parecerão "mais verdadeiras". *A Conexão*, porém, parece absolutamente "real". No entanto, como algo acontece na peça — o sujeito com a droga chega e no segundo ato injeta uma dose em cada um, e um personagem fica violento — há uma forma de enredo. Aliás, a própria escolha do tema é bizarra, teatral, romântica. Daqui a vinte anos, *A Conexão* parecerá ter enredo e artifícios dramáticos. Talvez então sejamos capazes de observar um homem normal em seu estado normal com o mesmo interesse. Talvez...

Note-se que este espetáculo é brechtiano num aspecto particular — observamos, relacionamos com idéias preconcebidas, julgamos. E vejam que corolário interessante: a imagem cênica é uma espécie de ilusão — uma sala onde os atores tentam se fazer passar por pessoas reais; é teatro naturalista levado às últimas conseqüências — e no entanto ficamos completamente "distanciados" o tempo todo. Na verdade, se alguns dísticos brechtianos fossem pendurados para nos ajudar a definir uma atitude emocional, talvez então nos deixássemos levar pela ilusão.

Para mim, *A Conexão* prova que o desenvolvimento da tradição naturalista caminha no sentido de focalizar cada vez mais o indivíduo ou as pessoas, com uma nítida tendência de descartar enredo, diálogo e outras muletas do nosso interesse. Creio que isso aponta para um futuro teatro supernaturalista no qual o puro modo de ser possa existir por si próprio, como o movimento em si no *ballet*, a linguagem em si na declamação etc.

O filme que acabei de fazer, *Moderato Cantabile*, é uma experiência nesse sentido. É a tentativa de contar uma estória com um mínimo de recursos ficcionais, apostando no poder de caracterização dos atores, no sentido mediúnico da expressão. Em outras palavras: os atores não foram informados dos aspectos das personagens que eram úteis à estória; impregnaram-se das personagens

ensaiando cenas que não existem no filme. Os atores tornaram-se outras pessoas numa relação ficcional; entretanto, a partir daí observamos — a câmera registrou suas atitudes. O interesse — se é que existe — está no olhar do espectador. A experiência está no fato de que todo o enredo, a exposição, a narrativa consistem em detalhes de comportamento que temos que descobrir e avaliar por nós mesmos — como na vida.

Como vêem, o tema é amplo — e na verdade eu gostaria de ir além d'*A Conexão*. Acredito que o futuro do teatro consiste em transcender a superfície da realidade e acho que *A Conexão* mostra que o naturalismo pode aprofundar-se a ponto de conseguir — através da intensidade do intérprete (estou certo de que *A Conexão* não é nada demais no papel) — transcender as aparências. Existe aqui uma identificação com a nova escola do romance francês — Robbe-Grillet, Duras, Serraute — que recusa a análise e coloca fatos concretos, isto é, objetos, diálogos, relações ou comportamentos, diante de nós, sem comentário ou explicação.

Mas existem outros modos de transcender as aparências. Gostaria de saber por que o teatro contemporâneo, em sua busca de formas populares, ignora o fato de que na pintura a forma mais popular no mundo de hoje tornou-se abstrata. Por que uma mostra de Picasso lotou a Galeria Tate com gente de todo tipo, que não iria à Academia Real? Por que suas abstrações parecem reais, por que as pessoas sentem que ele está lidando com coisas concretas, vitais? Sabemos que o teatro segue sempre atrás das outras artes porque sua constante necessidade de sucesso imediato acorrenta-o às camadas mais lentas do público. Mas será que não existe nada na revolução ocorrida na pintura há cinqüenta anos que possa ser aplicado à nossa própria crise atual?

Será que sabemos onde estamos em relação ao real e ao irreal, à superfície da vida e às suas correntes ocultas, ao abstrato e ao concreto, à estória e ao ritual? O que são os "fatos" hoje em dia? São concretos, como preços e horários de trabalho — ou abstratos, como violência e solidão? Quem nos garante que, em relação ao modo de vida do século vinte, as grandes abstrações — velocidade,

tensão, espaço, agitação, brutalidade — não são mais concretas, mais contundentes em nossas vidas do que os chamados fatos concretos? Não deveríamos relacionar isto com o ator e o ritual da interpretação a fim de descobrirmos o tipo de teatro de que precisamos?

FELIZ SAM BECKETT

Pretendia escrever sobre a nova peça de Beckett, *Dias Felizes* (*), porque havia acabado de assisti-la, estava muito empolgado e também chocado ao ver Nova York tão indiferente. Nesse meio-tempo fui assistir ao filme de Alain Resnais *O Ano Passado em Marienbad.* Depois li as declarações de Robbe-Grillet em defesa de seu roteiro e descobri que quanto mais pensava sobre Beckett, mais tinha vontade de falar sobre *Marienbad.* Acho que o vínculo entre Beckett e *Marienbad* é que ambos tentam expressar em termos concretos o que à primeira vista parecem abstrações intelectuais. Interesso-me pela possibilidade de alcançar, no teatro, uma expressão ritual das verdadeiras forças-motrizes de nosso tempo, nenhuma das quais, acredito, é revelada nas peripécias ou caracterizações dos personagens e situações das chamadas peças realistas.

O prodígio da peça de Beckett é sua objetividade. Em seus melhores momentos, Beckett parece dispor do poder de criar uma imagem cênica, uma relação dramática, uma máquina teatral a partir de suas experiências mais intensas. Elas vêm à luz num clarão inspirado, completas em si mesmas, sem informar, sem impor,

---

* Também traduzida em português como *Oh, que Belos Dias*! (N.T.)

simbólicas sem simbolismo. Os símbolos de Beckett são poderosos exatamente porque não conseguimos compreendê-los totalmente; não são sinais de trânsito, não são manuais escolares nem plantas técnicas — são, literalmente, criações.

Há muitos anos dirigi uma produção de *Entre Quatro Paredes*, de Sartre. Hoje não consigo lembrar de uma só palavra do diálogo, de nenhum detalhe da filosofia. Mas a imagem central da peça — o inferno constituído por três pessoas trancadas num eterno quarto de hotel — continua dentro de mim. Não surgiu da inteligência de Sartre, como as outras peças dele, mas de outro lugar — num momento inspirado, o autor criou uma situação cênica que, a meu ver, é um dos termos de referência de toda nossa geração. Para todos os que viram a peça, é mais provável que a palavra "inferno" evoque aquele quarto fechado do que fogo e forquilhas.

Antes que Édipo e Hamlet fossem concebidos na mente de seus autores, todas as características espelhadas por esses personagens deviam existir como nebulosos e informes fluxos de experiência. Veio então um poderoso ato criador — e surgiram os personagens, dando forma e substância a essas abstrações. Lá está Hamlet: podemos tomá-lo como referência. De repente, o primeiro "jovem rebelde", Jimmy Porter, estava lá — não podemos livrar-nos dele. Num dado momento a Provence de Van Gogh veio à luz — inescapavelmente — assim como o deserto de Dali.

Podemos definir uma obra de arte como algo que traz uma nova "coisa" ao mundo — algo de que podemos gostar ou não, mas que teimosamente continua a existir e, queiramos ou não, torna-se parte de nosso quadro de referências? Se assim for, voltamos novamente a Beckett. Foi exatamente o que ele fez com aqueles dois vagabundos debaixo de uma árvore (*). O mundo inteiro sentiu que uma coisa vaga se materializava naquela imagem absurda e terrível. E também naqueles pais em latas de lixo (**).

---

* Em *Esperando Godot*, de Samuel Beckett. (N.T.)
** Em *Fim de Partida*, de Samuel Beckett. (N.T.)

Agora conseguiu de novo. Uma mulher está sozinha no meio do palco, coberta por um monte de terra até a altura de seus (fartos) seios. Tem ao lado uma enorme bolsa, da qual tira todas as miudezas eventualmente necessárias, inclusive um revólver. Brilha o sol. Ela está — onde? Numa espécie de terra-de-ninguém? Depois da Bomba? Não sabemos. Mais atrás, numa dúbia região anal, seu marido sobrevive a duras penas. Às vezes, de gatinhas — e uma vez de cartola e casaca — ele emerge; na maior parte do tempo é só um grunhido, um resmungo, ou apenas um débil guincho. Um sino toca: é manhã. Toca o sino: é noite. A mulher sorri. O tempo, imagina ela, não passa. Todo dia é um dia feliz.

No último ato o monte subiu até seu pescoço, os braços estão presos mas a cabeça permanece livre, tão animada e jovial como antes. Será que ela pressente que nem tudo vai bem? Sim, fugazmente — em breves instantes maravilhosamente captados. O marido rasteja para fora pela última vez. Estira-se ansiosamente — em direção ao rosto dela? Ou para o revólver, que está ao lado? Ficamos sem saber.

O que significa tudo isto? Antes de arriscar uma explicação, devo advertir que não será *a* explicação: admiro a peça porque não é um tratado — portanto, qualquer explicação é uma visão parcial do todo. Trata-se sem dúvida de uma peça sobre o desperdício da vida, sobre possibilidades perdidas: de modo cômico e trágico mostra-nos o ser humano atrofiado, paralisado, semi-inutilizado, quase morto — mas, grotescamente, convicto apenas de que é feliz por estar vivo. É um retrato de nós mesmos, num eterno sorriso forçado — não como Pagliacci ria outrora, para esconder um coração partido, mas porque ninguém nos avisou que nosso coração parou de bater há muito tempo.

O tema é bastante perturbador, real e vital para qualquer público contemporâneo — sobretudo o de Nova York, que o rejeitou. Não vejo como este assunto possa ser expresso de um modo mais "realista". É um grito desesperado, mas ao mesmo tempo envolve algo muito positivo, talvez mais positivo do que qualquer outra obra de Beckett. Trata-se de um paraíso perdido focalizando

homem, o homem apenas, nada mais; ao mostrar o homem privado da maioria de seus membros, deixa implícito que as possibilidades estavam lá, e ainda estão, soterradas, ignoradas. Ao contrário das outras peças de Beckett, não é apenas uma visão da degradação da condição humana; é uma investida contra nossa cegueira fatal.

A obra já contém em si uma resposta à crítica óbvia de que se trata apenas de outra peça pessimista e depressiva. Pois a mulher que nos olha aboletada em seu monte, tão confortavelmente como nós nas poltronas do teatro, é a própria imagem do otimismo fácil. É a imagem pública (e dos críticos) em qualquer peça (ou filme) que em duas horas soluciona todas as dúvidas, afirmando levianamente que a vida é boa, que há sempre uma esperança e que tudo vai acabar bem. É a imagem da maioria de nossos políticos, com um sorriso forçado de orelha a orelha e soterrados até o pescoço.

Há uma longa distância e um pequeno passo até *O Ano Passado em Marienbad*. Convém dizer, para quem não assistiu, que o filme é uma tentativa de romper radicalmente com a mera convenção de que o tempo é consecutivo. Assumindo a perspectiva da sensibilidade e experiência deste meado de século, os realizadores refutam a noção de que o passado é o passado e de que os eventos do presente sucedem-se em ordem cronológica. É assim que o tempo passa nos filmes, diriam eles, por uma convenção totalmente arbitrária, superficial e irreal dos cineastas. Para o sujeito, o tempo pode ser uma justaposição de experiências fugidias e nada tem a ver com o tempo dos objetos, que permanecem intactos pelo transcorrer dos eventos. Tempo no cinema é o momento de olhar uma tomada — e pode não haver diferença entre uma tomada do passado ou do futuro. O ato de ver um filme é uma seqüência de "agoras". O filme é uma apaixonada série de "agoras" — montagem não é ordem, são relações.

Em Marienbad, num castelo bávaro profusamente ornamentado — ostensivamente um hotel — um homem e uma mulher trocam fragmentos despedaçados de meras relações; não há seqüência de tempo ou de sentido, mas apenas progressão de atitude para atitude.

Passado e presente coexistem lado a lado, interagindo o tempo todo entre si, um contra o outro, em infinitas repetições e modulações.

O filme é uma experiência temporal — e explora certos aspectos que há muito desejo ver. Gostaria de poder dizer que gostei do resultado. Mas curiosamente, entre um ponto de partida (a meu ver) totalmente correto e uma execução soberba (direção, fotografia e enquadramento são magistrais), o filme malogra completamente. Achei-o vazio e pretensioso, artificial e imitativo.

O problema é que os autores deixaram-se levar pelo fascínio de sua experiência, nada mais. A série de imagens que nos apresentam — e neste caso poderia compará-las desfavoravelmente às de Beckett — é inexpressiva; é o abstrato/abstrato em contraposição ao abstrato/concreto. Pode-se alegar que minha reação é completamente subjetiva; as imagens que considero inexpressivas podem ser muito perturbadoras para outrem. É possível, mas o que estou tentando provar é que há uma gigantesca diferença — que todos podemos constatar objetivamente — entre o real e o inexpressivo, entre um Picasso e o pincel amarrado no rabo do burro.

Sinto que o mundo de *Marienbad* — onde a monotonia letal da riqueza é simbolizada por tipos com cara de zumbis vestindo *smokings* e longos de Chanel, sentados em grupos elegantemente estáticos ou em intermináveis jogos silenciosos — é uma ilustração intelectual usando material visual que já cansamos de ver há anos no *ballet*, nos filmes de Cocteau e semelhantes. Daí às imagens inesquecíveis, perturbadoras e provocantes criadas por Beckett há uma longa distância.

Mesmo assim, o filme é uma experiência radical e seu interesse, para mim, está em sua relação com o teatro.

Marienbad reforça minha convicção de que no teatro, mais ainda do que no cinema, não precisamos aceitar as limitações de tempo, personagem ou enredo. Não precisamos usar nenhuma dessas muletas tradicionais — e mesmo assim podemos continuar sendo concretos, dramáticos e substanciosos.

A arte da música serial consiste em tomar uma série de notas — como norma a ser observada — e então confrontar essa norma

com a sensibilidade e o desejo do compositor. A candente amorfia defronta-se com uma forma rígida, forjando-se nova cadeira de ordem. Tome-se um palco e quatro personagens: neste átomo já existe um infinito de possibilidades. (Em certo sentido, *Beyond the Fringe* é isso, e vejam que brilhantes variações ela engendra.) Quatro personagens — ou melhor, quatro atores, pois o ator pode ser velho e moço, coerente e incoerente, uma pessoa ou muitas — e aqui já temos um conjunto de relações a partir do qual, como caixas chinesas, outras relações — ternas, farsescas e dramáticas — podem desenvolver-se. Neste caso o valor do trabalho — como na pintura abstrata, como na música serial — será um reflexo direto da natureza do próprio dramaturgo: sua natureza no sentido mais profundo, sua imaginação, sua experiência e a incessante relação dialética entre a sociedade e seu temperamento.

PINGUE-PONGUE

Não adianta fazer planos. No teatro passamos todos os momentos livres em encontros, jantares, bebendo e telefonando, dia e noite, inventando projetos — que divulgamos com grande convicção, mas que nunca são o que acabamos fazendo. Somos bolas de pingue-pongue saltando sobre a rede dos fatos. Vejo-me sempre nos lugares mais imprevistos, jogado de um canto a outro por obstáculos inesperados.

Passei o ano de 1958 no ar, voando entre Londres, Paris e Nova York, tudo por causa da polícia francesa, de uma platéia escandalizada na véspera de Natal, dos cidadãos de Dublin e de um nevoeiro cerrado sobre o Canal da Mancha.

Minha amiga Simone Berriau, administradora do Théâtre An-

toine em Paris, onde eu ia encenar uma peça chamada *O Balcão* em janeiro, resolveu telefonar para a delegacia de polícia para discutir problemas de estacionamento. Não fosse isso, eu provavelmente teria parado numa cadeia francesa. Pois enquanto ela estava com a polícia, alguém a chamou discretamente para uma sala reservada onde lhe disse, extra-oficialmente, que se continuasse com a produção haveria tumulto (promovido pela polícia, naturalmente!) e o teatro seria fechado. Curiosamente, era uma peça que tinha ficado em cartaz em Londres sem escândalo, mas como mostrava um padre e um general no bordel, estava além do que os franceses podiam tolerar.

Diante dessa ameaça, fomos forçados a adiar *O Balcão* de Jean Genet, substituindo-o por *Panorama Visto da Ponte*, de Arthur Miller. Era uma peça que eu havia dirigido no ano anterior em Londres, onde fora proibida pelas autoridades porque nela dois homens se beijam — uma situação que os franceses aceitaram sem problemas.

Nunca deixo ninguém assistir a meus ensaios. No entanto, quando estávamos montando a peça em Londres, descobri certa noite que Marilyn Monroe havia entrado sorrateiramente no balcão. Subi, furioso, para mandá-la embora, mas fui desarmado pela expressão de seus olhos arregalados. "Nunca vi um ensaio antes", disse ela. Mas logo acrescentou suas críticas. "Aquela garota", disse apontando para Mary Ure, "é uma atriz maravilhosa. Mas na peça de Arthur ela tem que ser uma garota de dezesseis anos. Nenhuma garota dessa idade rebola." Achei que Marilyn devia entender do assunto e contive Mary conforme sua sugestão.

Mas quando eu ensaiava no Théâtre Antoine, sentei-me ao lado do ilustre escritor francês Marcel Aymé, que estava perplexo com a excessiva inocência de Evelyne Dandry interpretando o mesmo papel. "A garota tem que andar como quem sabe que é atraente", gritava ele, agarrando meu braço. "Afinal, aos dezesseis anos a gente já conhece a vida." E é claro que tinha razão. Não eram aspectos diferentes da mesma verdade. Na França é possível ser mais honesto, mais espontâneo do que na Inglaterra. Aqui somos

todos vítimas de uma conspiração para esconder a verdade de nós próprios numa nuvem de otimismo e charme.

Por isso é que os ingleses não suportaram *A Visita da Velha Senhora*. Enquanto trabalhava na França descobri essa peça do suíço Friedrich Dürrenmatt, que estreamos em Brighton na véspera do Natal, estrelada pelos Lunts. Uma platéia de tios e tias, já empanturrados de porto, nozes e iguarias, quase usando chapeuzinhos de papel, reuniu-se para ver os Lunts. Estavam certos de que iriam assistir a uma estória romântica, com velas e champanhe, reafirmando nostalgicamente as aristocráticas virtudes da elegância e do bom-gosto. Em vez disso depararam com uma peça amarga e importante sobre a omissão e hipocrisia da mentalidade provinciana. Quando o pano baixou sobre o cadáver de Alfred Lunt sendo levado sob tremeluzentes lâmpadas natalinas, foi um soco no estômago do público, que deixou o teatro em indignado silêncio.

Em todos os lugares onde apresentamos a peça houve protestos, e os produtores londrinos rapidamente descobriram mil razões para impedir-nos de chegar ao palco. No dia em que tínhamos de tomar uma decisão final quanto a conseguir um teatro para os Lunts, um forte nevoeiro caiu sobre Paris, impedindo todas as decolagens. Tomei o trem *ferry-boat* Golden Arrow, furioso pela perda de um dia inteiro em cada cidade. O navio atravessava o canal numa lentidão mortal, o apito de neblina gemendo, e eu passeava impacientemente pelo convés.

De repente vi uma figura imóvel, uma enorme mandíbula silhuetada na névoa branca, alguém que eu não via desde a última vez que estivera em Nova York — um magnata do ramo imobiliário, que demole e reconstrói cidades inteiras. "Estou terminando um novo teatro na Broadway", disse ele. "Vai custar um milhão de dólares. Gostaria de encontrar uma grande atração para a estréia". Alguns dias depois eu chegava a Dublin, onde os Lunts estavam em cartaz, e encontrei outro magnata, Roger Stevens — que certa vez chegou a comprar o Empire State Building, e que adorava teatro. O administrador da companhia nos explicou que a carreira ia mal porque o público católico estava chocado. "É o fim

da linha", disse melancolicamente. Roger Stevens assistiu a um espetáculo arrastado no teatro quase vazio. "Esta peça vai fazer sensação em Nova York", afirmou.

Todos os planos viraram de ponta-cabeça; Londres foi esquecida, *Irma La Douce* adiada, e para chegar a Nova York a tempo eu tinha que pegar um avião em Paris em plena noite de estréia do *Panorama Visto da Ponte*. Telefonei para o teatro do aeroporto de Orly e ouvi os aplausos confirmando que tudo correra bem. Poucas semanas depois o mesmo som reconfortante mostrava que Nova York acolhera aquela peça áspera e violenta, no novo teatro ao qual os Lunts deram seu nome.

No dia seguinte já estava de volta a Londres, ensaiando *Irma La Douce*. É aqui que o círculo se fecha. Se não tivesse trabalhado em Londres, nunca teria descoberto *Panorama Visto da Ponte* para levar a Paris; se não tivesse trabalhado em Paris, talvez jamais encontrasse *Irma La Douce* para trazer a Londres.

Recomeçam as discussões. Desta vez são os americanos que ficam chocados; muitos viram a peça em Paris e acham que, embora a Broadway aceite peças duras e violentas, pode rejeitar esta inocente fábula das aventuras de uma prostituta. Vamos ao escritório do Lord Chamberlain (*) e, para surpresa geral, ele deixa o texto passar intacto. Corta apenas, sem explicação, uma única palavra; *"Kiki"* — e não tenho coragem de dizer-lhe que, na gíria parisiense, "kiki" significa simplesmente o pescoço. Estreamos a peça em Bournemouth. Os jornalistas acorreram em bandos — queriam saber se Bournemouth ficaria chocada. Mas é claro que não, Bournemouth aceitou-a sem problemas. Na estréia de Londres houve novo alvoroço — por parte daqueles que ficaram chocados e também daqueles que esperavam ficar chocados e não descobriram nada chocante.

Mas amanhã vou tomar outro avião e viajar sem qualquer plano,

---

* O Lord Chamberlain é o encarregado da censura às artes e espetáculos na Inglaterra. (N.T.)

exceto a inabalável resolução de não pôr meus pés novamente num teatro, pelo menos durante um ano. E como todos os planos, esse provavelmente também vai mudar a qualquer momento.

GROTOWSKI

Grotowski é único. Por que? Porque ninguém mais no mundo, que eu saiba, ninguém desde Stanislavski, investigou a essência da interpretação, suas características, seu significado, a natureza e a ciência de seus processos mentais-físicos-emocionais de modo tão profundo e completo como Grotowski.

Ele diz que seu teatro é um laboratório. De fato: é um centro de pesquisa. Talvez o único teatro de vanguarda cuja pobreza não é desvantagem, cuja falta de fundos não é desculpa para soluções inadequadas que automaticamente arruínam as experiências. No teatro de Grotowski, como em todos os laboratórios de verdade, as experiências são cientificamente válidas porque as condições essenciais são observadas. Em seu teatro a concentração de uma pequena equipe é absoluta, em tempo integral.

Portanto, quem estiver interessado em suas descobertas tem que ir a uma cidadezinha da Polônia.

Ou então fazer o que fizemos. Trazer Grotowski a Londres.

Ele trabalhou duas semanas com nosso grupo. Não vou descrever o trabalho. Por que não? Primeiro, porque um trabalho assim só é livre se feito em confiança, e para que haja confiança é preciso que as confidências não sejam reveladas. Segundo: o trabalho é essencialmente não-verbal. Verbalizar é complicar e até mesmo

Peter Brook (à esquerda) com Jerzy Grotowski.

destruir exercícios que são claros e simples quando indicados por um gesto e executados pela mente e o corpo em unidade.

Qual o efeito do trabalho?

Deu a cada ator uma série de choques.

O choque de confrontar a si mesmo perante desafios simples e irrefutáveis. O choque de perceber seus próprios subterfúgios, truques e clichês. O choque de intuir a potencialidade inexplorada de seus amplos recursos. O choque de ser forçado a questionar sua opção como ator. O choque de ter que admitir que essas questões existem e que — apesar da longa tradição inglesa de não levar a arte teatral a sério — há um momento em que elas tem que ser encaradas; e de descobrir que quer encará-las. O choque de saber que existe um lugar no mundo onde a interpretação é uma arte cultivada com dedicação absoluta, monástica e total. Embora tenha virado chavão, a expressão de Artaud "cruel consigo mesmo" é um autêntico modo de vida — em algum lugar — para cerca de dez pessoas.

Com uma ressalva. Essa dedicação à interpretação não faz dela um fim em si mesma. Pelo contrário. Para Jerzy Grotowski, a interpretação é um veículo. Como posso dizer? O teatro não é evasão nem refúgio. Um modo de vida é um caminho *para a vida*. Parece propaganda religiosa? Com razão. E foi só isso que aconteceu. Nem mais, nem menos. Resultados? Improváveis. Nossos atores ficaram melhores — como atores e como pessoas? Não nesse sentido, pelo que posso ver, ou pelo que disseram. (E é claro que nem todos ficaram extasiados com a experiência. Alguns se entediaram.)

Mas, como diz John Arden em *Serjeant Musgrave's Dance*:

Apesar disso, a maçã promete que uma semente germinará,
Em vívida e duradoura alegria
Para gerar uma florida árvore de frutos
Por toda a eternidade.

O trabalho de Grotowski e o nosso têm semelhanças e pontos de

contato. Através destes, da simpatia, do respeito, nós nos aproximamos.

Mas a vida do nosso teatro é completamente diferente da sua. Ele dirige um laboratório. Ocasionalmente precisa de uma platéia, com pouca gente. Sua tradição é católica — ou anticatólica (no caso, os dois extremos se tocam). Ele está criando uma forma de liturgia. Nós trabalhamos em outro país, com outra língua, outra tradição. Nosso objetivo não é uma nova missa mas uma nova relação elizabetana — unindo o privado e o público, o intimista e o popular, o secreto e o acessível, o vulgar e o mágico. Para isso precisamos de uma multidão no palco e de uma multidão na platéia — e na multidão do palco, indivíduos que ofereçam suas verdades mais íntimas para outros indivíduos na platéia lotada, partilhando com eles uma experiência coletiva.

Já avançamos muito no desenvolvimento de um modelo genérico — a idéia de grupo, de equipe. Mas nosso trabalho é sempre muito apressado, muito elementar para permitir o desenvolvimento dos indivíduos a partir dos quais é criado.

Sabemos que, em tese, todo ator deve questionar diariamente sua arte — como os pianistas, dançarinos, pintores — sem o que, obviamente, não poderá evoluir, desenvolverá clichês e eventualmente declinará. Admitimos isso, mas como não conseguimos alterar esse quadro, vivemos correndo atrás de sangue novo, de vitalidade juvenil — a não ser no caso de alguns atores excepcionais, que naturalmente não deixam passar as melhores oportunidades e utilizam ao máximo o tempo disponível.

O trabalho de Grotowski foi um alerta: o que ele consegue, quase milagrosamente, com um punhado de atores é igualmente necessário para cada um dos membros de nossas duas gigantescas companhias na Royal Shakespeare, em dois teatros separados por noventa milhas de distância.

A intensidade, a honestidade e a precisão de seu trabalho deixam como legado um desafio. Mas não por algumas semanas, não por uma vez na vida. Diariamente.

ARTAUD E O GRANDE QUEBRA-CABEÇA

A finalidade de todo trabalho é levantar questões. Quando descobrimos que algumas dessas questões são também colocadas por outras pessoas, nosso interesse é imediatamente despertado. O fato de que no outro lado do mundo alguém desenvolve a mesma experiência leva-nos a querer saber dos resultados. É muito simples.

Quando fundamos nosso grupo de pesquisa teatral em Londres, na LAMDA (*), em 1964, muito antes da primeira visita de Grotowski, o trabalho de grupo ainda não estava na moda. Recordo perfeitamente que a certa altura de nosso trabalho, que era sobre sons, voz, gestos e movimentos, um amigo me disse: "Estive recentemente na Polônia e encontrei alguém fazendo um trabalho experimental que você acharia muito interessante." Claro que fiquei interessado: tinha que conhecer o que Grotowski estava fazendo.

Grotowski, por sua vez, contou-me que quando trabalhava certos temas que lhe pareciam interessantes, alguém lhe disse: "Tudo que você faz é baseado em Artaud!" Nessa época, Grotowski não tinha idéia de quem era Artaud. Nem eu. De fato, foi durante as filmagens de *Lord of the Flies*, logo após dirigir uma peça em Nova York, que uma jornalista me escreveu pedindo um breve artigo sobre Artaud para um pequeno jornal de vanguarda; convidou-me também para fazer uma conferência e responder perguntas sobre a influência de Artaud em meu trabalho e no teatro atual.

Eu, como sempre, estava tão alheio a qualquer abordagem

* London Academy of Music and Dramatic Art. (N.T.)

teórica do teatro que não fazia a mínima idéia de quem pudesse ser Artaud. Mas o fato de essa senhora ter escrito, não apenas com paixão, mas com a firme convicção de que eu devia ter ouvido falar de Artaud, me fez pensar. Um dia entrei numa livraria, vi um livro de Antonin Artaud e comprei: foi assim que, pela primeira vez, travei contato com Artaud. Sem que eu percebesse, o terreno havia sido preparado durante anos, fazendo com que eu estivesse pronto para ser profundamente tocado. Ao mesmo tempo, uma voz me advertia de que qualquer visão, por mais fantástica que seja, só pode trazer *um* novo aspecto, apenas outra peça do grande quebra-cabeça.

Com Grotowski, nasceu uma grande amizade; vimos que compartilhávamos o mesmo objetivo. Mas nossos caminhos são diferentes. O trabalho de Grotowski leva-o cada vez mais profundamente para dentro do mundo interior do ator, até o ponto em que o ator deixa de ser ator para tornar-se a essência do homem. Para isso são necessários todos os elementos dinâmicos do teatro, de modo que cada célula do corpo possa ser forçada a revelar seus segredos. No início, um diretor e uma platéia são necessários para intensificar o processo. Porém à medida em que a ação se aprofunda, todos os elementos externos desaparecem, até que no final não há mais teatro, nem ator, nem platéia — apenas um homem solitário representando sozinho seu drama essencial. Para mim, o teatro caminha no sentido oposto, levando à superação da solidão em busca de uma percepção que é mais intensa por ser coletiva. A força da presença de muitos atores e espectadores é capaz de produzir um círculo de rara intensidade no qual podem quebrar-se barreiras e o invisível pode tomar-se real. Então a verdade pública e a verdade individual fundem-se de modo inseparável na mesma experiência essencial.

QUANTAS ÁRVORES FORMAM UMA FLORESTA?

Nem Brecht nem Artaud possuem a verdade suprema. Cada qual representa apenas um certo aspecto dela, uma certa tendência, e seus respectivos pontos de vista talvez sejam hoje os mais diametralmente opostos. Tentar descobrir onde, como e em que nível essa oposição deixa de ser real é algo que sempre achei muito interessante, particularmente em 1964, no período entre a temporada do "Teatro da Crueldade" e a montagem de *Marat/Sade.*

Meu primeiro encontro com Brecht aconteceu em Berlim, em 1950, durante uma *tournée* de *Measure for Measure* (*), que eu havia dirigido para o então chamado Shakespeare Memorial Theatre. Brecht e eu conversamos sobre problemas do teatro, e constatei que no fundo não concordava com sua concepção da diferença entre ilusão e não-ilusão. Na montagem de *Mãe Coragem* com o Berliner Ensamble, notei que quanto mais ele tentava destruir a crença do público na realidade dos fatos apresentados em cena, tanto mais eu mergulhava inteiramente na ilusão.

Penso que existe uma conexão surpreendente e muito interessante entre Graig e Brecht. Ao perguntar: "O que é essencial colocar no palco para dar idéia de uma floresta?", Graig destruiu o mito de que é necessário mostrar a floresta inteira, árvores, folhas, galhos e tudo mais. Bastou formular essa questão para que se

---

* De Shakespeare, geralmente traduzida em português como *Olho por olho.* (N.T.)

abrissem de um só golpe as portas para o palco nu com um único galho, sugerindo tudo que era preciso.

Parece-me que Brecht segue a mesma linha de raciocínio no tocante à interpretação. Os atores, às voltas com o que se chama "composição do papel", geralmente pensam que um desempenho correto precisa mostrar detalhes de todas as características da personagem. Nos ensaios, o ator quer acertar, e procura no texto as descrições relacionadas à caracterização, achando que tem que fazer o máximo possível. Numa peça naturalista, você pode iludir-se achando que vai resolver tudo com maquilagem, enchimento nos ombros, nariz postiço e a voz certa imitada da vida. Mas num texto mais rico — Shakespeare, por exemplo — a realidade dos personagens é mais densa. Num mesmo instante, você vê a aparência da pessoa, ouve o som de sua voz e observa como ela pensa. Sabe também que espécie de sentimentos a possuem. Neste caso, tudo é mais complexo — mais real — há mais informação. Se você fosse um computador, estaria recebendo mais dados sobre a realidade daquela pessoa, daquela situação.

Para realizar tudo isso, no mesmo espaço de tempo — pois um espetáculo não-naturalista tem a mesma duração de uma peça naturalista — você, como ator, tem que fazer mais em cada momento. Por isso, a simplificação é sua melhor arma. Examinando atentamente sua caracterização, como propõe Brecht — se, digamos, você for um velho, precisa ter a voz trêmula e também ficar trôpego e claudicante? — se puder reduzir esse lado físico a um simples esboço, não porque isso seja uma virtude em si mesma, mas porque ao fazê-lo você pode realçar outro aspecto que faz parte dessa realidade, terá então mais recursos ao seu dispor. Penso que é nesta área que a revolução visual de Craig liga-se à revolução brechtiana na interpretação.

Acho que existe aí um tremendo perigo. Stanislavski tem sido malcompreendido, Brecht também, e no caso de Brecht o perigo desse equívoco é conduzir a uma postura completamente analítica, pré-definida, antiinterpretação durante os ensaios, como se fosse possível dissecar intelectualmente, a sangue-frio, os objetivos de

uma cena. O objetivo de uma cena, a natureza de uma cena, só podem ser descobertos no processo de ensaio. É sempre uma questão de procurar lançando mão de uma eclética mistura de técnicas: discussão, improvisação, vivência e interpretação das sensações, e inevitavelmente passar por uma etapa onde não há simplicidade, onde existe um excesso de material que finalmente deve ser simplificado. É aqui que entra em jogo a insistência de Brecht na clareza de pensamento.

Para Artaud, teatro é chama; para Brecht, teatro é clareza de visão; para Stanislavski, teatro é humanidade. Por que temos que escolher entre eles?

ACONTECEU NA POLÔNIA

Encontrei Jan Kott pela primeira vez num clube noturno em Varsóvia. Estava espremido no meio de um animado e barulhento grupo de estudantes. Logo ficamos amigos. Uma linda garota foi presa por engano diante de nós. Jan Kott saltou em sua defesa, dando início a uma noite de grandes aventuras que terminou por volta de quatro da manhã, com Kott e eu no supremo quartel-general da polícia polonesa, tentando garantir a soltura da moça. Só então, quando o ritmo das coisas estava voltando ao normal, notei que os policiais chamavam meu novo amigo de "Professor". Eu supunha que este homem, de pensamento rápido e combativo, fosse um intelectual, escritor ou jornalista, talvez membro do Partido. Mas o título de "Professor" não combinava com ele. "Professor de quê?", perguntei quando voltávamos pela cidade silenciosa. "De teatro", respondeu.

Contei esta história para mostrar uma qualidade, a meu ver

excepcional, do autor de *Shakespeare, Nosso Contemporâneo*. É alguém que escreve sobre a atitude de Shakespeare diante da vida com base em sua própria experiência. Kott é certamente o único especialista em teatro elizabetano que parte do princípio de que todos os seus leitores já foram acordados pela polícia no meio da noite. Posso garantir que, apesar dos milhões de palavras já escritas sobre Shakespeare — tornando quase impossível dizer-se algo de novo hoje em dia — é fato inédito que um autor discuta a teoria do assassinato político imaginando a seguinte explicação do diretor aos atores: "Uma organização secreta está preparando um atentado... Você vai até X e traz a caixa com granadas para a cada nº 12..."

Sua obra é profunda e bem fundamentada; um estudo sério e preciso, erudito sem nada daquilo que associamos à erudição. A leitura de Kott nos faz ver quanto é raro que um crítico ou especialista tenha experiência concreta daquilo que descreve. É preocupante pensar que a maior parte dos estudos sobre as paixões e opiniões políticas de Shakespeare foi concebida longe da vida, por seres reclusos entre paredes cobertas de hera.

Kott, ao contrário, é um elizabetano. Para ele, como para Shakespeare e seus contemporâneos, o mundo da carne e o mundo do espírito são inseparáveis. Ambos coexistem a duras penas na mesma imagem: o poeta tem os pés na lama, os olhos nas estrelas e um punhal na mão. As contradições de qualquer situação da vida não podem ser negadas. Paradoxo onipresente que não se pode provar, mas que é necessário viver: poesia é a rude magia que une os opostos.

Shakespeare é contemporâneo de Kott. Kott é contemporâneo de Shakespeare — fala sobre ele com simplicidade, em primeira mão, e seu livro tem o frescor do depoimento de um espectador do Globe (*), a atualidade da crítica sobre um filme em cartaz. É

---

* Globe Theatre, o teatro da companhia de Shakespeare em Londres. (N.T.)

uma contribuição preciosa ao mundo da erudição; tem valor inestimável para o mundo do teatro. Nosso maior problema na Inglaterra, onde temos as melhores condições do mundo para apresentar nosso maior autor, é exatamente esse — a relação das obras com nossas vidas. Nossos atores são talentosos e sensíveis, mas fogem de questões demasiado profundas. Os jovens atores que estão conscientes das ameaças que pairam sobre o mundo tendem a fugir de Shakespeare. Não é por acaso que nos ensaios nossos atores acham "fáceis" as conspirações, duelos e finais violentos — eles têm clichês prontos para usar nestas situações, que não questionam — mas ficam profundamente embaraçados por problemas de dicção e estilo que, embora essenciais, só adquirem seu verdadeiro significado quando impulso para empregar certas palavras e imagens está ligado à experiência de vida. Ao tornar-se vitoriana, a Inglaterra perdeu quase todas as suas características elizabetanas; hoje, porém, tornou-se uma estranha mistura dos mundos elizabetano e vitoriano. Isto nos abre uma nova possibilidade de compreender Shakespeare, diversa da velha tendência de esmaecê-lo e dar-lhe feições românticas.

Em nossa época, foi a Polônia que mais se aproximou do tumulto, do perigo, da intensidade, da criatividade e do envolvimento quotidiano com a situação social que fizeram a vida tão terrível, sutil e arrebatadora para os elizabetanos. Portanto, é muito natural que coubesse a um polonês indicar-nos o caminho.

Marat/Sade

O CHUTE DE PETER WEISS

Para que uma peça se pareça com a vida, é preciso que haja um constante movimento de vaivém entre o enfoque social e a visão pessoal, ou seja, entre o individual e o geral. As peças de Chekhov, por exemplo, contêm esse movimento. Detêm-se nas emoções de uma personagem, para logo em seguida revelar um aspecto social

do grupo. Existe também outro movimento, entre os aspectos mais superficiais e mais profundos da vida. Quando este também se faz presente, a peça adquire uma textura infinitamente mais rica.

Desde seus inícios, o cinema descobriu o princípio da mudança de perspectivas, e as platéias de todos os cantos do mundo aceitaram tranqüilamente a gramática de plano geral e *close*. Shakespeare e os elizabetanos fizeram uma descoberta similar. Utilizaram a alternância entre a linguagem quotidiana e a linguagem elevada, entre prosa e poesia, para alterar a distância psicológica entre o público e o tema. O mais importante não é a distância em si, mas o contínuo movimento de vaivém entre vários planos. Foi esta qualidade que mais me impressionou quando li *Marat/Sade* de Peter Weiss pela primeira vez e achei que era uma ótima peça.

Qual é a diferença entre uma peça medíocre e uma boa peça? Acho que existe um modo muito simples de compará-las. O espetáculo teatral é uma seqüência de impressões: pequenos golpes, um após outro, fragmentos de informação ou de sensações numa progressão que estimula a percepção da platéia. Uma boa peça emite muitas dessas mensagens, geralmente várias ao mesmo tempo, aglomeradas, conflitantes, sobrepondo-se umas às outras. Tudo isso excita a inteligência, os sentimentos, a memória, a imaginação. Numa peça medíocre, as impressões são muito espaçadas, sucedem-se em fila única, e nas lacunas o coração pode tirar um cochilo, enquanto a mente vagueia entre as preocupações do dia e as perspectivas do jantar.

Esse é o maior problema do teatro contemporâneo: como criar peças mais densas? Grandes romances filosóficos são geralmente muito mais longos do que novelas policiais, pois conteúdo ocupa mais páginas; mas a duração das grandes peças e das obras medíocres é praticamente a mesma. Um espetáculo de Shakespeare parece sempre melhor que os outros porque nos dá mais, a cada momento, pelo ingresso que pagamos. Isto se deve a seu gênio e também à sua técnica. As possibilidades do verso livre num teatro a céu aberto permitem que ele elimine os detalhes secundários e as ações realísticas irrelevantes, substituindo-os por uma profusão

de sons e idéias, pensamentos e imagens que fazem de cada instante um fascinante móbile.

Buscamos hoje uma técnica do século vinte que nos propicie a mesma liberdade. Infelizmente, o verso por si só não funciona mais. Mas existe outro recurso. Um recurso de incrível poder, inventado por Brecht, com o nome esquisito de "alienação". Alienação é a arte de distanciar uma ação para que possa ser julgada objetivamente e assim considerada em relação ao mundo — ou melhor, aos mundos — que a cercam. A peça de Peter Weiss é um grande tributo à alienação e inaugura um novo e importante caminho.

O uso que Brecht faz do "distanciamento" tem sido sempre contraposto à concepção artaudiana do teatro como experiência subjetiva imediata e violenta. Nunca me pareceu que isso fosse verdade. Creio que o teatro, como a vida, é constituído por um permanente conflito entre impressões e raciocínios — ilusão e desengano coexistem penosamente e são inseparáveis. É exatamente o que Weiss consegue fazer. A começar pelo título *(A Perseguição e Assassinato de Jean-Paul Marat Apresentada pelos Internos do Hospício de Cahrenton sob a Direção do Marquês de Sade)*, tudo nesta peça destina-se a dar um direto no queixo do espectador, depois mergulhá-lo em água gelada, daí forçá-lo a avaliar racionalmente o que lhe aconteceu, para então dar-lhe um chute no saco e depois trazê-lo novamente de volta à razão. Não é exatamente Brecht nem é Shakespeare tampouco, mas é muito elizabetana e extremamente contemporânea.

Weiss não utiliza apenas o teatro total, essa veneranda idéia de colocar todos os recursos do palco a serviço da peça. Sua força não reside apenas na quantidade de elementos que mobiliza; está sobretudo na dissonância causada pelo entrechoque de estilos. O lugar de cada elemento é definido pelo seu oposto — o sério pelo cômico, o nobre pelo popular, o literário pelo inculto, o intelectual pelo físico; a abstração é vivificada pela imagem cênica, a violência é iluminada pelo implacável fluxo de pensamento. As linhas de significação da peça perpassam através de sua estrutura, resultando

numa forma muito complexa. Como em Genet, é um salão de espelhos ou um corredor de ecos — e é preciso olhar para diante e para trás o tempo todo para chegar ao pensamento do autor.

Um crítico inglês atacou a peça alegando que era uma sofisticada mistura dos melhores ingredientes teatrais da moda — brechtianos, didáticos, do absurdo, do Teatro da Crueldade. A intenção era depreciativa, mas faço a citação como um elogio. Weiss captou a utilidade de cada uma dessas linguagens particulares e viu que precisava de todas. Assimilou-as completamente. Um conjunto de influências maldigeridas só pode gerar o caos. A peça de Weiss é forte, sua concepção central é surpreendentemente inovadora, seu perfil é definido e inconfundível. Pela experiência prática que tivemos, posso afirmar que a força do espetáculo está diretamente ligada à riqueza imaginativa do material. Esta, por sua vez, é conseqüência da pluralidade de níveis que operam simultaneamente; e essa simultaneidade é resultado direto da ousadia de Weiss ao combinar tantas técnicas contraditórias.

A peça é política? É marxista, segundo Weiss, o que tem sido muito discutido. Não é certamente polêmica, no sentido de que não demonstra uma hipótese nem propõe uma moral. É claro que sua estrutura prismática não permite que se procure a idéia-chave na última linha. A idéia da peça é a própria peça, que não pode ser resumida numa frase qualquer. É incisiva ao tomar o partido da mudança revolucionária, mas com a dolorosa consciência dos vários aspectos de uma situação humana violenta, apresentando-os ao público sob a forma de um perturbador questionamento.

"O mais importante é pôr-se de pé puxando pelos próprios cabelos. Virar-se do avesso e olhar o mundo inteiro com novos olhos."

— Marat

"Como?", perguntará fatalmente alguém. Weiss sabiamente recusa-se a dizer. Força-nos a relacionar os opostos e encarar as contradições. Deixa-nos em carne viva. Em vez de definir um

significado, ele o procura e devolve a responsabilidade de encontrá-lo a quem ela realmente pertence. Não ao dramaturgo, mas a todos nós.

Parte III

PROVOCAÇÕES, CRUELDADE, LOUCURA E GUERRA

MANIFESTO PARA OS ANOS SESSENTA

Cultura nunca fez bem a ninguém. Nenhuma obra de arte jamais tornou um homem melhor.

Quanto mais broncas são as pessoas, mais parecem apreciar as artes.

Montar o repertório clássico não tem qualquer valor em si mesmo. Não há diferença intelectual entre uma remontagem de Ibsen e um musical.

O problema não é que queremos diversão, mas que não queremos. Se o público realmente exigisse apenas diversão, todos os teatros do mundo: (a) ficariam totalmente vazios, de uma vez por todas; (b) começariam a apresentar obras muito mais sérias.

A maldição de Stratford é estar sempre lotado. As platéias aplaudem os piores espetáculos assim como aplaudem os melho-

U. S.

MANIFESTO PARA OS ANOS SESSENTA

Cultura nunca fez bem a ninguém. Nenhuma obra de arte jamais tornou um homem melhor.

Quanto mais broncas são as pessoas, mais parecem apreciar as artes.

Montar o repertório clássico não tem qualquer valor em si mesmo. Não há diferença intelectual entre uma remontagem de Ibsen e um musical.

O problema não é que queremos diversão, mas que não queremos. Se o público realmente exigisse apenas diversão, todos os teatros do mundo: (a) ficariam totalmente vazios, de uma vez por todas; (b) começariam a apresentar obras muito mais sérias.

A maldição de Stratford é estar sempre lotado. As platéias aplaudem os piores espetáculos assim como aplaudem os melho-

U. S.

res. Por que não insistem na diversão? Seríamos forçados a oferecer-lhes mais conteúdo.

Dignidade é bobagem. Ninguém sabe quais eram os valores morais de Shakespeare. Só podemos nos basear no que encontramos hoje em seus textos. Nenhum fólio ensina como levar uma platéia às lágrimas ou a uma vida melhor.

Quando alguém diz: "Não me comoveu", o que lhe assegura que seus sentimentos são um confiável contador Geiger? Há sempre um crítico que diz que não se comoveu. Talvez seja verdade.

Inteligência é bobagem. Estamos produzindo uma geração de atores que têm pavor dos extremos. A grandiloqüência é falsa, o naturalismo é insípido, então eles ficam prudentemente no meio-termo. Em matéria de interpretação, a centelha está no meio mas os pólos ficam nas pontas.

Um ator não deve mostrar somente aquilo que compreende: assim, reduzirá o mistério do papel ao seu próprio nível. Deve deixar que o papel projete através dele tudo o que nunca poderia atingir por si.

O Berliner Ensemble é a melhor companhia do mundo. Seu período de ensaios é extremamente longo. Em Moscou há peças que são ensaiadas por dois anos e são horríveis. É um azar — não uma prova de que longos períodos de ensaio são um erro.

Algumas pessoas gastam bem seu dinheiro, outras o desperdiçam: isto não prova que uma companhia permanente fique melhor por falta de fundos.

Quando os surrealistas falavam sobre o encontro do guarda-chuva com a máquina de costura, tinham certa razão. Uma peça é um

encontro de opostos. Isto é harmonia teatral. O "agradável" é discórdia.

Quando uma peça não afeta nosso equilíbrio é porque está desequilibrada.

Quando uma peça reafirma algo que já sabemos, é inútil. A não ser, é claro, que reafirme a fé no poder do teatro para nos ajudar a enxergar melhor.

O teatro social está morto e enterrado. A sociedade precisa de mudanças — mas vamos usar no mínimo armas adequadas. A televisão é um instrumento útil; mas usar uma peça para combater uma guerra é como tomar um táxi para o Marne.

O teatro social nunca chegará ao ponto central da questão com a necessária rapidez. O tempo perdido em ilustrações força-o a simplificar o argumento — justificando a crítica de seus adversários. O Berliner Ensamble teve uma passagem avassaladora por Londres. Do que nos lembraremos: do talento ou da mensagem?

Temos que confiar em Shakespeare. Tudo que há de notável em Brecht, Beckett e Artaud está em Shakespeare. Não basta afirmar uma idéia para que ela "pegue": é preciso que fique gravada a fogo em nossa memória. *Hamlet* é uma dessas idéias.

Façamos um teste ácido: depois de dez anos, estaremos ainda marcados por algo que nos permita reconstruir mentalmente uma peça? Essa marca é como uma queimadura de ácido, assume a forma de uma silhueta — não apenas uma figura, mas uma imagem com forte carga emocional e intelectual. A partir desse núcleo resistente, podemos redescobrir os significados de toda a obra. Exemplos: Mãe Coragem puxando sua carroça, dois vagabundos sob uma árvore, um sargento dançando.

Em Shakespeare existe teatro épico, análise social, crueldade ritual, introspecção. Não há síntese, não há compromisso.

Não adianta usar pedaços de valores shakespearianos para jogar dramaturgicamente com eles, como cartas de um baralho. Um dramaturgo que possua o sentido shakespeariano da história sem a sua introspecção será tão nulo quanto um diretor com o sentido de espetáculo mas sem o conteúdo.

No entanto, todo mundo está farto de Shakespeare. Já assistimos todas as suas peças desconhecidas. Não podemos viver de remontagens das obras-primas.

Não podemos reconstruir um teatro shakespeariano por imitação. Adotar uma técnica shakespeariana seria um erro. Embora morto, o dramaturgo evolui; nós permaneceremos estáticos. A encenação moderna já está tão mofada como o telão pintado.

Não é o método shakespeariano que nos interessa, mas a ambição de Shakespeare. A ambição de questionar as ações do indivíduo e da sociedade em relação à existência humana. Quintessência e pó.

Pensei que sabia de cor cada palavra dos Conselhos aos Atores (*). Outro dia ouvi a expressão "Forma e impulso..." Quais são nossas formas e impulsos?

Quem se importa?

Por que?

Podemos falar sobre habitação na TV. Podemos falar sobre o céu em igrejas vazias. No teatro, podemos perguntar se vale a pena morar na casa e se queremos ir para o céu. Onde mais podemos fazer isso? Podemos falar sobre redução da jornada de trabalho e sobre lazer nos jornais. Se não discutirmos a qualidade de nosso lazer no teatro, onde mais poderemos fazê-lo? No hospício?

---

* *Hamlet*, Ato III, Cena II. (N.T.)

Os dramaturgos estão apavorados? Se não estão, os felizardos, que nos contem o segredo. Se estão, que escavem em seu terror. Se tiverem coragem de cavar além do psicológico, encontrarão um vulcão.

Se apenas descreverem esse vulcão, estarão nos mandando de volta à Idade das Trevas. Se trouxerem esse vulcão interior à superfície, à luz da sociedade, a explosão será digna de ser vista.

Em Paris, ensaio chama-se repetição. É a mais implacável das acusações. Em Paris há uma companhia chamada Théâtre Vivant. Não pode haver nome melhor. "Vivant" é uma palavra tão vaga que não significa nada: para torná-la precisa, é preciso redefini-la o tempo todo.

Graças a Deus nossa arte não perdura. Pelo menos não estamos acumulando mais lixo nos museus. O sucesso de ontem é o fracasso de amanhã. Admitindo isso, poderemos sempre recomeçar do zero.

O TEATRO DA CRUELDADE

Passamos a maior parte do ano de 1965 trabalhando com um pequeno grupo a portas fechadas. Agora, ao apresentarmos ao público algumas de nossas experiências, demos ao espetáculo o nome de "Teatro da Crueldade", em homenagem a Artaud. Artaud não usava a palavra "crueldade" no sentido de sadismo, mas visando despertar-nos para um teatro mais rigoroso ou mesmo, em última análise, implacável para todos nós.

Este espetáculo é uma colagem, uma espécie de revista feita de tiros no escuro, visando a alvos distantes. Não é uma série de textos;

não tentamos apresentar novas formas de dramaturgia. Não é uma experiência literária. Como estávamos convictos de que certos recursos da expressão teatral estavam sendo negligenciados, Charles Marowitz e eu decidimos reunir um grupo de atores e atrizes para estudar esses problemas.

Acreditamos que um teatro saudável deve dividir-se em três partes: o teatro nacional, mantido através de uma renovação constante dos clássicos antigos e modernos; a comédia musical, com sua viva-cidade e seu poder de espalhar alegria e diversão através da música, valendo-se da cor e do riso como fins em si mesmos; e o teatro experimental. Mas, atualmente, devido à migração de muitos atores para os grandes sucessos comerciais, perdemos nosso teatro de vanguarda. A área musical tem seus compositores de música concreta, de obras seriais e eletrônicas, que estão muito além de seu tempo, abrindo caminho para todos os jovens músicos que os seguirão. O mesmo ocorre em pintura, onde, dentre muitas experiências com forma, espaço e abstração, a Pop arte contemporânea é apenas uma das mais acessíveis. Mas onde está a vanguarda no teatro? É claro que os dramaturgos, em suas máquinas de escrever, podem explorar formas e buscar novas maneiras de escrever para o palco, e até mesmo descobrir um jeito de encenar suas peças. Mas onde estão aquelas experiências — às vezes desastrosas — com as quais os atores e diretores aprendiam a superar as formas estáticas, rígidas e geralmente imprestáveis que temos hoje?

Para podermos enfrentar novas platéias com novas fórmulas criativas, precisamos antes aprender a enfrentar poltronas vazias.

Porém a pedra de toque do teatro contemporâneo ainda é o tamanho da platéia. Até mesmo nossos melhores empresários, atores, diretores e autores acreditam piamente que este é um bom critério de julgamento, e afirmam de boa-fé que um espetáculo bem-sucedido deve ao menos pagar seus custos. Não são poucos os exemplos, e quando isso ocorre é ótimo. Mas em nosso sistema *todo* teatro é obrigado no mínimo a empatar receita e despesas, porque ninguém, por mais idealista que seja, consegue permanecer

no ramo perdendo dinheiro. Assim, enquanto os mais gananciosos dizem secamente: "Só estamos interessados nos lucros", o máximo que se pode esperar é alguém que diga: "Quero cobrir as despesas". Não está certo. Um teatro que precisa sempre cobrir suas despesas é um teatro medíocre.

A Royal Shakespeare Company subvencionou completamente nossa experiência. Como nosso teatro é pequeno, a subvenção foi integral: daria para cobrir tudo, mesmo se não vendêssemos um único ingresso para qualquer sessão. Nestas condições, o fracasso consistiria na inépcia de manter vivo este tipo de teatro, ou em limitá-lo, de modo excessivamente drástico, a uma única linha de experimentação.

Artaud encontrou a confirmação de suas teorias no teatro oriental, na vida do México, nos mitos das tragédias gregas e sobretudo no teatro elizabetano.

O teatro elizabetano oferece ao dramaturgo um espaço de livre trânsito entre o mundo exterior e o mundo interior. A força e o milagre dos textos shakespearianos consistem em mostrar o homem em todos os seus aspectos simultaneamente. Podemos nos identificar ou distanciar à vontade, entregar-nos à ilusão ou recusá-la; uma situação dramática pode afetar nosso subconsciente, enquanto nossa inteligência observa, comenta, medita. Identificamo-nos emocionalmente, subjetivamente e ao mesmo tempo julgamos politicamente, objetivamente, em relação à sociedade. Por lançarem profundas raízes além do quotidiano, a linguagem poética e o uso ritualístico do ritmo mostram-nos aspectos da vida que não são visíveis à superfície.

No entanto, com uma quebra de ritmo, uma súbita mudança para a prosa, usando um dialeto ou dirigindo um aparte ao público, Shakespeare também nos faz lembrar de onde estamos, trazendo-nos de volta ao mundo real e concreto onde, no fim de contas, uma espada é sempre uma espada. Seus personagens possuem a consistência complexa de quem está absorto na fluidez de sua vida interior, mas simultaneamente apresentam contornos precisos e identificáveis.

O principal modo de expressão de Shakespeare era o verso, um instrumento ágil e rico, desenvolvido e amadurecido numa época excepcionalmente favorável, quando a língua inglesa estava exercitando seus músculos e entrando no Renascimento. Todas as tentativas posteriores de igualar os feitos de Shakespeare, trazendo de volta o verso branco, fracassaram.

Sob certo ponto de vista, a "crueldade" de Artaud pode ser considerada uma tentativa de recuperar, por outros caminhos, a variedade da expressão shakespeariana. Nossa experiência, que utiliza a obra de Artaud mais como trampolim do que como modelo para uma reconstrução literal, também pode ser interpretada como a busca de uma linguagem teatral tão flexível e penetrante como a dos elizabetanos.

Essa busca começa com uma visita a dois grandes marcos: Jarry e Artaud. Jarry, uma elegante força de destruição, levou a literatura francesa do simbolismo *fin-de-siècle* para a era cubista. Trechos de sua caótica e escatológica obra-prima *Ubu Rei* são usados como pretextos para improvisação, visando mostrar, entre outras coisas, que esta experiência não exclui necessariamente o humor. Artaud está representado pela primeira montagem da única parte de sua obra escrita em forma de diálogo, *O Jato de Sangue*.

Esta corrente da crueldade passa a ser explorada através de textos especialmente escritos, pela apresentação de ensaios e exercícios específicos ou com tentativas de reabrir a discussão sobre as relações entre teatro e cinema, entre teatro e som. Em todos esses casos, o que procuramos é uma expressão intensa, imediata e densa.

Imbuídos desse espírito, abordamos a maior de todas as obras experimentais: *Hamlet*. Achamos muito coerente que um programa iniciado em janeiro de 1964 celebrasse o quarto centenário de Shakespeare trabalhando do modo mais radical possível com uma de suas peças.

Por que estamos apresentando as experiências ao público? Porque nenhuma experiência teatral é completa sem a presença do público, porque precisamos de suas reações, porque queremos

saber qual o nosso ponto de convergência. Precisamos testar suas reações na mesma medida em que testamos nossas ações.

Este grupo não é uma vitrina para quem procura futuras estrelas, mas uma equipe que espera ser aceita per se. Não está tentando inventar novidades; espera provocar ampla discussão.

Estamos apresentando nosso programa numa época em que todas as convenções teatrais são contestadas e não existem mais regras. Nosso grupo, por sua vez, pôs de lado enredo, estrutura, personagens, técnica, ritmo, final apoteótico, grande cena, clímax dramático, partindo da premissa de que, em 1965, a confusão e complexidade de nossas vidas devem levar-nos a questionar todas as formas tradicionais.

E daí?

O TEATRO NÃO PODE SER PURO

Quando nosso teatro é sério, nunca é sério de verdade. O que significam termos como "verdadeiro", "real", "natural"? São palavras que usamos como escudos para proteger-nos de uma experiência teatral. Porque uma experiência autêntica seria tão dolorosa e estranha que nos pareceria "irreal", "inverossímil", "não natural".

De vez em quando o teatro toma consciência de sua inocuidade, e conceitos como "poesia" entram em circulação. "Tragédia", "catarse", "onde estão os poetas?" são as palavras de ordem. E o que acontece? Começa uma busca solene, fanática e esotérica de valores elevados ou ocultos — uma busca heróica e fascinante, até que alguém começa a rir, e com isso toda arte leva uma ducha fria de bom senso.

Nossa única esperança está nos extremos — na união dos opostos — fazendo com que a derrubada das convenções que sufocam o sofrimento e o terror seja acompanhada do riso, e as experiências com o tempo e a consciência, com os rituais do amor e da morte, contenham a áspera semente da experiência e da vida. O teatro é o estômago no qual o alimento se metamorfoseia em duas igualdades: excremento e sonhos.

U.S. QUER DIZER VOCÊ, U.S. QUER DIZER NÓS

O Royal Shakespeare Theatre está usando dinheiro público para fazer uma peça sobre americanos em guerra no Vietnam. Este fato explosivo despertou tantas reações contraditórias que acho melhor dar algumas explicações.

Há momentos em que o teatro me enoja, seu artificialismo me deprime, embora ao mesmo tempo reconheça que sua força está em suas convenções. *US* foi concebida a partir da reação de um grupo que de repente percebeu que o Vietnam era uma situação mais poderosa, mais intensa, mais relevante do que qualquer drama já publicado. As formas usuais de teatro desprezam os temas que podem afetar mais diretamente os atores e a platéia no momento concreto de seu encontro. É um absurdo supor que velhas guerras em velhos mundos estão mais vivas do que as novas, ou que antigas atrocidades constituem um bom assunto, enquanto as atrocidades atuais passam desapercebidas.

Iniciamos *US* a partir do que, para nós, era uma grande necessidade: responder ao apelo, ao desafio da atual situação vietnamita.

Ubu Rei — Miriam Goldschmidt e Andreas Katsulas.

Verificamos que não havia nenhuma obra de arte feita e acabada sobre o Vietnam; sabíamos que seria impossível procurar um autor, pagar-lhe uma importância, como numa loja, e dizer: "Queremos encomendar a seguinte obra-prima sobre o Vietnam". Então, ou não se fazia nada, ou púnhamos mãos à obra.

Vinte e cinco atores, em íntima ligação com uma equipe de autores, investigaram durante alguns meses a situação do Vietnam. Depois, ao longo de quinze semanas de ensaio, os atores estabeleceram com o Vietnam uma relação provavelmente mais intensa do que seria possível a outras pessoas sem esse tempo e oportunidade. Agora nosso espetáculo (como qualquer outra forma de teatro) dá a vocês, espectadores, uma possibilidade. O ator é pago por vocês como um servidor, como seu protagonista, para passar por uma experiência muito difícil, de modo que vocês possam, num curto espaço de tempo, adquirir em forma concentrada o que ele acumulou durante um longo período. O ator é como um filtro que traduz esse desconcertante material caótico, voltando a todo momento para o Vietnam e relacionando-o com sua própria experiência concreta e real. Durante três horas, ele revive tudo isso junto com vocês.

Perguntam-me às vezes se não me assusto com a seqüência de trabalhos que temos feito, de *Lear* a *US*. Assustador, para todos nós, é o modo como as coisas mudam de ano para ano quando fazemos exercícios de interpretação ou improvisações. Há dez anos atrás, reunir um grupo de atores ingleses para improvisar sobre qualquer tema teria sido extremamente difícil; o maior obstáculo era a própria relutância do ator inglês em lançar-se no imprevisto. Hoje descobrimos que pedir a um grupo de atores para fazer cenas de tortura, brutalidade, violência e loucura é terrivelmente fácil e terrivelmente agradável para todos nós. A coisa deslancha, evolui e se desenvolve com alarmante facilidade.

Quando ficam sentados em silêncio, no final de *US*, os atores estão recolocando para todos nós, a cada noite, uma questão: qual a nossa verdadeira atitude, aqui e agora, em relação ao que está ocorrendo dentro de nós e no mundo à nossa volta? O final de *US*

certamente não é, como alguns interpretaram, uma acusação ou censura ao público por parte dos atores. Eles estão verdadeiramente preocupados consigo próprios; estão usando e confrontando o que existe de mais assustador em si próprios.

US não tem mensagem. Surgiu de um trabalho experimental de laboratório, ou seja, foi elaborada a partir de uma série de tentativas para resolver determinado problema.

O problema era "como trazer os fatos da atualidade para dentro do teatro?" Havia outra questão prévia: "Por que deveríamos trazê-los?" Havíamos rejeitado certas respostas. Não aceitávamos a idéia de teatro como documentário de televisão, salão de conferências ou veículo de propaganda. Rejeitávamos porque sentíamos que, da TV à sala de aula, passando por jornais, cartazes e livros, o trabalho já estava sendo feito através de veículos perfeitamente adequados. Não estávamos interessados num Teatro de Fatos.

Estávamos interessados num teatro de confrontação. Nos fatos do momento, o que confronta o quê, quem confronta quem? O caso do Vietnam, por exemplo, certamente afeta a todos, embora não afete a ninguém: se as pessoas ficassem pensando, por um só dia, no horror do Vietnam e na normalidade de suas vidas quotidianas, a tensão entre os dois pólos seria insuportável. Perguntamos então: é possível apresentar por um momento ao espectador esta contradição, que é tanto sua como da sociedade em que vive? Existe conflito dramático mais perfeito do que este? Existe tragédia mais inevitável e terrível? Queríamos que os atores explorassem cada aspecto da contradição para que, em vez de acusar ou reconfortar a platéia, pudessem ser o que sempre deveriam ser — os representantes do público, treinados e preparados para ir mais longe que o espectador, num caminho que ele reconhece como sendo o seu.

US utilizou uma profusão de técnicas contraditórias para modificar níveis e direções. Queria colocar os incompatíveis lado a lado. Mas isso não era drama. De certo modo, era sedução — valia-se de uma linguagem trocista, contemporânea, altamente perecível, para cortejar e irritar o espectador, visando torná-lo cúmplice dessa

inversão de temas basicamente repulsivos. Tudo isso foi preparação, como as várias fases da tourada que precedem a matança. Não queríamos a matança, mas sim aquilo que os toureiros chamam de "momento da verdade". O momento da verdade era também nosso único momento dramático, talvez o único momento de tragédia, a confrontação essencial. Ocorria bem no final, quando cessava qualquer intenção de interpretação: atores e platéia faziam juntos uma pausa, num momento em que eles e o Vietnam ficavam se olhando cara a cara.

Escrevo isto logo depois de dirigir *Édipo*. Parece o pólo oposto de *US*, mas para mim as duas peças mantêm uma estranha ligação. Não há nada em comum quanto à linguagem, mas a temática de ambas é quase idêntica: a luta para não encarar a verdade. O homem lança mão de tudo, a qualquer custo, para evitar o simples reconhecimento das coisas como realmente são. O que é este fenômeno extraordinário, enraizado em nosso modo de ser? Haverá outro tema mais urgente, mais vital, para ser debatido agora, hoje? O dilema de Édipo só tem a ver com o passado?

Para mim, as duas experiências deixaram sem resposta uma grave questão. Quando o teatro aborda um evento tão candente e incômodo como o Vietnam, inevitavelmente provoca reações fortes e imediatas. Parece que isso é bom, pois queremos um teatro forte e imediato. Entretanto, quando o gatilho é tão sensível, quando a ejaculação é tão precoce, quando a primeira reação é tão forte, não se pode ir muito a fundo. As janelas logo se fecham.

Com *Édipo*, uma peça romana num teatro do Estado, todas as referências são tranqüilizadoras, eliminando as barreiras da platéia. Centenas de anos de cultura castrada e inócua fazem de qualquer *Édipo* um inofensivo exercício. Assim, não há oposição da platéia e os atores, armados de um texto penetrante, podem explorar profundamente os subterrâneos da evasão humana. O público embrenha-se nesse sombrio labirinto, calmo e confiante. A cultura é um talismã que os protege de qualquer repercussão desagradável em suas próprias vidas.

O tema contemporâneo toca em nervos expostos mas provoca

imediata recusa de ouvir. O mito e a obra formalmente estruturada têm uma potência que é anulada na mesma proporção. Qual deles, então, pode ser mais útil para o espectador? Quero descobrir a resposta.

UMA ARTE ESQUECIDA

Édipo, de Sêneca, é absolutamente desprovido de ação exterior. Talvez nunca tenha sido representado durante a vida do autor, mas provavelmente foi lido em voz alta para os amigos no balneário. Seja como for, transcorre em local indefinido, as pessoas não são pessoas e sua vívida ação, circulando através das imagens verbais, avança e recua no tempo com técnica cinematográfica e uma liberdade que supera a do filme.

É um teatro liberto de cenários, figurinos, movimentos cênicos, gestos e marcações. Podemos não querer assisti-lo, mas pelo menos sabemos por onde começar. Tudo que a peça requer é o ouvido de um músico excepcional com o teatro no sangue — neste caso, meu inseparável colaborador, Richard Peaslee, e um grupo de atores, imóveis como rochedos. Mas os atores, mesmo parados, têm que falar. Precisam colocar em movimento suas vozes. Para isso, muitos outros movimentos devem ser invisivelmente ativados: a imobilidade exterior deve acobertar um extraordinário dinamismo interno. Hoje, um teatro com consciência corporal liberou toda uma geração de atores, que podem expressar uma poderosa carga emocional através de intensa atividade física. Este texto requer não apenas isso como muito mais: exige atores fisicamente preparados, não para regredir, mas para avançar na direção mais difícil e descobrir como transformar saltos, rolamen-

tos e cambalhotas em acrobacias da laringe e dos pulmões, enquanto permanecem parados. Acima de tudo, o texto demanda uma arte esquecida — a arte da interpretação impessoal.

Como pode a interpretação ser impessoal? É fácil imaginar o que aconteceria se um ator dedicado, ouvindo esta palavra e procurando seguir à risca o que ela sugere, tentasse despersonalizar-se: um rosto de músculos rígidos e uma voz de sirene, inventando ritmos artificiais. Talvez acreditasse estar fazendo teatro-ritual — mas embora se achasse hierático, para nós seria uma fraude. Por outro lado, se apenas der rédeas soltas à sua personalidade, se encarar a interpretação como uma forma de expressão pessoal, incorrerá provavelmente em outro tipo de falsidade, atolando o texto num pântano de gemidos e berros, numa exibição fácil de suas próprias fobias e traumas. Os piores aspectos do teatro experimental provêm de uma sinceridade que é essencialmente insincera. Esse estado revela-se imediatamente quando surgem as palavras, pois a emoção falsa obstrui a clareza.

É claro que toda interpretação é feita por pessoas, e nesse sentido é pessoal. Porém é muito importante tentar distinguir a forma de expressão pessoal que é inútil e narcisista, do tipo de expressão no qual a impessoalidade e a verdadeira individualidade formam um todo indivisível. Esta confusão é um problema central da interpretação contemporânea, que a tentativa de encenação do *Édipo* de Sêneca põe em evidência.

Como pode o ator trabalhar esse texto? Um método comum seria tentar identificar-se com a personagem. O ator procura semelhanças psicológicas entre Édipo e ele próprio. Se eu fosse Édipo, pensa, faria X, Y ou Z, porque lembro que quando meu pai... Tenta analisar Édipo e Jocasta como "pessoas reais" e fatalmente descobre o total malogro desta abordagem. Jocasta e Édipo podem ser condensações de significação humana — mas não são entidades psicológicas.

Existe outro caminho de interpretação que deixa de lado a psicologia e visa apenas liberar o irracional na natureza do ator. Ele tenta cultivar uma forma de transe para despertar seu subcons-

ciente, e é fácil convencer-se de que está próximo do nível do mito universal. Pode facilmente imaginar que extrairá daí um material dramaticamente válido. Mas deve ter cuidado para não embarcar num sonho — a viagem ao subconsciente pode ser uma ilusão que alimenta outra ilusão, e sua interpretação não sairá do lugar.

Não é suficiente que o ator encontre sua própria verdade — não é suficiente que siga cegamente os impulsos que provêm de seu interior e que ele não consegue entender. Precisa de uma compreensão que, por sua vez, deve aliar-se a um mistério mais vasto. Só poderá descobrir esse vínculo através de um profundo respeito para com aquilo que chamamos forma. Forma é o movimento do texto, bem como seu próprio modo individual de captar esse movimento.

Não é à toa que os maiores poetas sempre procuraram trabalhar com material já existente. *Édipo* nunca foi *"inventado"*: antes dos dramaturgos gregos havia as lendas — o autor romano retrabalhou o mesmo material — Shakespeare freqüentemente retomou Sêneca — e agora Ted Hughes retoma Sêneca e através dele alcança o mito. E surge uma questão interessante: por que nas grandes obras dramáticas existe, em homens tão criativos e inventivos, um desejo de não inventar? Por que eles investem tão pouco na invenção pessoal? Qual é o segredo? Colocando-se a serviço de um modelo preexistente, não é a si mesmo nem às suas idéias que o dramaturgo tenta impor — mas sim alguma coisa que ele precisa transmitir. Para isso, porém, é necessário que tudo nele — sua técnica, suas associações, os segredos mais profundos de seu subconsciente — esteja virtualmente pronto para ser mobilizado, em ordem rítmica, para atuar como um mensageiro. O poeta é um mensageiro, as palavras são mensageiras. É assim que a significação cai na rede. As palavras escritas no papel são as malhas da rede. Por isso é que Ted Hughes, poeta individualíssimo, é também o mais sintético. É através de uma rigorosa eliminação de todos os ornamentos desnecessários, de todas as inúteis expressões da personalidade, que ele alcança uma forma que é própria e não é sua.

Voltemos ao ator. Pode ele ser também um mensageiro — do mesmo modo? Para isso é necessário que compreenda dois con-

ceitos muito difíceis: distância e presença. Distância, como Brecht a descreveu, significa manter sua personalidade afastada. Significa que o indivíduo reprimirá voluntariamente muitos impulsos subjetivos, porque deseja que apareça alguma coisa que para ele é mais objetiva. Como se consegue isso? Não por uma decisão moral ou artística. A desumanização proposital é mecânica e muitas montagens de obras de Brecht mostram como é fácil cair nesta armadilha — usando o poder do intelecto como uma espécie de Pentágono que mantém à distância as forças rebeldes.

O único recurso é a compreensão: quanto mais precisamente o ator compreende sua função em todos os níveis, mais facilmente encontra o tom correto da interpretação. Um exemplo evidente é o locutor de rádio, intuitivamente impessoal e distante porque compreende sua função — é uma voz a serviço da clareza das notícias escritas — precisa de limpidez e de cadência —, suas entonações não devem ser demasiadamente calorosas nem secas —, pois seria uma grande tolice misturar suas emoções pessoais à informação, modulando-a conforme a notícia e deixasse alegre ou triste.

A tarefa do ator é infinitamente mais complexa do que a do locutor. Ele só encontra o caminho quando percebe que a presença não se opõe à distância. Distância é o compromisso com a significação total; presença é o compromisso total com o momento vivo; as duas caminham juntas. Por isso, o ecletismo absoluto nos exercícios durante os ensaios — para desenvolver o ritmo, a capacidade de escutar, o tempo, o tom, o pensamento de equipe e a consciência crítica — é muito valioso, desde que nenhum dos exercícios seja considerado um método. O que podem fazer é aumentar a percepção — física e espiritual — do ator em relação às questões da peça. Se o ator senti-las verdadeiramente como suas, terá uma necessidade inevitável de compartilhá-las — necessidade de público. Desta necessidade de um vínculo com o público origina-se outra necessidade, igualmente forte, de absoluta clareza.

É esta necessidade que finalmente produz os meios. É ela que forja um vínculo vivo com a matriz do poeta, que é, por sua vez, o vínculo com o tema original.

Parte IV

O QUE É UM SHAKESPEARE?

SHAKESPEARE NÃO É CHATO

Mesmo que não tenha outros méritos, minha montagem de *Romeu e Julieta* pelo menos causou polêmica, o que já é ótimo — tem havido muito pouca polêmica no teatro, ultimamente. Fui criticado por vários motivos — às vezes bastante contraditórios — mas o que importa é que, em 1946, estamos tentando romper de vez com o estilo convencional de encenação shakespeariana, e o calor da polêmica dá a medida de nosso sucesso.

O fascínio exercido por Shakespeare no mundo inteiro provinha, no início, do caráter dinâmico, empolgante e dramático de suas peças. Mas convenhamos: por mais fiéis ao texto que tenham sido as produções do século passado, para o espectador comum Shakespeare tornou-se um grande chato.

Em Shakespeare, todas as cenas devem ter a mesma importância; cada ator deveria ser um protagonista em suas falas — mas o que ocorreu? Com o desenvolvimento do teatro ao longo dos séculos, e com o advento do palco italiano, da "estrela" e do ator-produtor, as cenas secundárias foram muito cortadas, para dar realce aos solos. Assim, *Romeu e Julieta* — concebida, vejam bem,

Paul Scofield como Rei Lear.

para ser representada por dois rapazes, jovens integrantes de uma equipe — transformou-se num veículo para a demonstração do talento de um casal de "grandes" artistas.

Disseram que a poesia de Shakespeare padece de um tratamento muito "rude" em nossas mãos. Tentamos expressar o verdadeiro sentido da poesia, como era entendido por Raleigh, Sydney, Marlowe e Essex — não por Tennyson e Coventry Patmore. Para os elizabetanos, era impossível separar violência, paixão e poesia.

Minha tentativa é de fugir à concepção vulgarizada de *Romeu e Julieta* como uma *love story* pernóstica e sentimental, recuperando a violência, a paixão e a ebulição das multidões miseráveis, dos feudos, das intrigas. E assim redescobrir a poesia e a beleza que emanam das sarjetas de Verona, em relação às quais a estória dos dois amantes é meramente incidental.

Antes mesmo de começar já sabíamos que uma proposta tão radical, que rompe totalmente com a tradição de uma peça tão querida e popular, estava fadada a despertar um forte antagonismo. Estávamos certos — foi assim mesmo. Recebemos de bom grado as críticas — são úteis e valiosas — mas é somente pela reação das pessoas que vierem a Stratford-Upon-Avon querendo simplesmente apreciar o espetáculo, sem preconceitos sobre a encenação shakespeariana, que poderemos saber até que ponto é válida e correta nossa tentativa de encontrar um novo caminho para esta década de 40.

CARTA ABERTA A WILLIAM SHAKESPEARE, OU "AS I DON'T LIKE IT..." ("COMO NÃO GOSTEI...") (*)

Prezado William Shakespeare:

O que houve com você? Sempre achamos que merecia toda confiança. Quanto às nossas tentativas no palco, estávamos preparados para receber elogios algumas vezes, outras não, é normal. Mas agora é você quem está sempre sendo malhado pela crítica. Quando saíram as críticas de *Titus Andronicus*, dando nota dez a todos nós por termos conseguido salvar sua abominável peça, não pude deixar de sentir uma ponta de culpa. Porque, francamente, durante os ensaios nunca passou pela nossa cabeça que a peça fosse tão ruim.

Logo percebemos, é claro, que estávamos completamente errados, e só não concordei com a opinião de que esta é sua pior obra porque certas lembranças me deixaram confuso. Quando dirigi *Trabalhos de Amor Perdidos*, por exemplo, não houve um crítico que afirmou ser a coisa "mais medíocre e tola" que você já fez? E *O Conto de Inverno*? Lembro-me de uma crítica que dizia: "Esta é a pior peça de Shakespeare — uma bobagem enfadonha, sem pé nem cabeça." E eu que havia montado a peça completamente iludido, achando que era admiravelmente bela, profundamente comovente em sua fantasia, uma fábula cujo final feliz, a estátua que volta à vida, era um milagre de verdade, gerado pela sabedoria

---

* Trocadilho intraduzível com o título da comédia de Shakespeare, *As You Like It (Como Quiserdes)*. (N.T.)

e clemência recém-descobertas por Leontes. Pelo visto, eu havia ignorado o fato de que os milagres não valem nada, se forem muito inverossímeis.

Acho que eu devia ter me preparado pouco a pouco para compreender que *A Tempestade* foi o seu erro mais grave. Eu julgava — equivocadamente, é claro — que era sua melhor peça; pensava que fosse um *Fausto* às avessas, a conclusão do seu ciclo final de peças sobre a compaixão e o perdão, uma obra com a fúria de um temporal incessante, só atingindo águas calmas nas últimas páginas. Sentia que você estava certo quando a fez dura, ríspida e dramática. Achava que também não era à toa que você contrastava, nas três tramas paralelas, um solitário próspero buscando a verdade com nobres brutais e homicidas, e com personagens cômicos gananciosos, sombrios e perversos. Não me parecia que você tivesse esquecido de repente todas as regras da dramaturgia, como a de "tornar cada personagem semelhante ao espectador comum", mas que havia deliberadamente distanciado um pouquinho de nós sua maior obra-prima, colocando-a num nível mais alto.

Agora, depois de ler as críticas, vejo que *A Tempestade* é sua pior peça — a pior mesmo, definitivamente — e devo-lhe desculpas por não ter disfarçado melhor as falhas da obra. Felizmente, percebi meu erro quando ainda estava em Stratford, e como tinha alguns dias livres antes de partir resolvi assistir a uma de suas famosas obras-primas. *King John* estava em cartaz e eu já ia reservar meu ingresso quando me lembrei de ter lido que esta peça não passava de uma "informe confusão"; então achei melhor não perder tempo com ela.

Na noite seguinte havia *Júlio César*, mas disseram que era "uma de suas peças mais enfadonhas", e por isso mudei para *Cymbeline* (confesso que sempre tive uma paixão oculta pela vívida fantasia desta estória). No entanto, bastou folhear as críticas sobre os espetáculos em cartaz para inteirar-me da opinião generalizada de que, embora salva pela qualidade da montagem, era "uma rematada

tolice, tão absurda como *Titus Andronicus*". Embora normalmente eu goste de assistir a boas montagens e interpretações, espero que me desculpe, mas desta vez queria apenas ver uma boa peça.

Foi então que as palavras *As You Like It (Como Quiserdes)* atraíram minha atenção. Em letras garrafais anunciava-se uma matinê às 14:30. *As You Like It*, sua única peça contra a qual jamais ouvi uma única palavra, uma peça acima de qualquer suspeita. Então comprei o ingresso e entrei. E quer saber a verdade? Não gostei de sua *As You Like It*. Desculpe, mas acho que é esfuziante demais, parece um anúncio de cerveja, falta-lhe poesia e, francamente, não é lá muito engraçada. Um vilão que se arrepende porque está prestes a ser devorado por um leão e outro vilão que, à frente de seu exército, "converte-se e renuncia ao mundo" só porque encontrou por acaso um "piedoso ancião" e discutiu com ele "algumas questões", tudo isso é realmente demais para minha paciência.

Portanto, meu caro autor, agora não sei mais o que dizer. Acho que a maioria de suas peças é excepcional — exceto *As You Like It*. Os críticos acham a maioria de suas peças uma chatice — exceto *As You Like It*. O público gosta de todas — inclusive *As You Like It*. A que se deve essa disparidade? O que há em comum entre essas atitudes estranhamente contraditórias? Será que o fato de eu ter feito *As You Like It* como prova final na Escola tem algo a ver com isso? Será que o dever profissional de ter que assistir a todas as novas produções de Shakespeare durante anos, quer queiram ou não, perturba a visão dos críticos, como o pesadelo de uma prova final da Escola? Quem sabe?

O QUE É UM SHAKESPEARE?

Creio que uma das coisas malcompreendidas sobre Shakespeare é que ele não é apenas de uma qualidade diferente, é também de uma espécie diferente.

Enquanto continuarmos achando que Shakespeare é um Ionesco melhorado, um Beckett mais rico, um Brecht mais humano, um Chekhov com multidões e assim por diante, jamais chegaremos à raiz da questão. Se falarmos de gatos e de um touro, diremos que são de espécies diferentes. A metodologia científica moderna nos previne contra o perigo de misturar categorias diversas, para que não falemos de alguém da categoria A como se pertencesse à categoria B. Creio que é isso que acontece com Shakespeare em relação aos outros dramaturgos e gostaria de refletir um pouco sobre a natureza dessa especificidade.

Para mim, é um fenômeno muito simples. A autoria, tal como a concebemos em outros campos — quando, por exemplo, falamos da autoria de um livro ou de um poema, ou nos filmes de hoje, quando nos referimos ao diretor com a expressão "cinema de autor" etc. — quase sempre significa "expressão pessoal". Portanto, o produto final traz as marcas da visão de mundo de seu autor. "Seu mundo", "o universo de tal autor", são clichês freqüentemente utilizados pela crítica. Assim, é natural que as constantes tentativas dos eruditos para descobrir traços autobiográficos nas obras de Shakespeare tenham quase sempre redundado em fracasso. Não importa, na verdade, quem escreveu aquelas peças, nem que traços biográficos existem nelas. O fato é que quase não se consegue

distinguir o ponto de vista do autor — e parece muito difícil definir sua personalidade — em suas trinta e sete ou trinta e oito peças.

Se traçarmos os diferentes pontos de vista dos inúmeros personagens dessas trinta e sete peças como se fossem linhas num radar, teremos um espectro de incrível densidade e complexidade; finalmente, se dermos um passo além, perceberemos que na verdade o que provinha desse homem chamado Shakespeare e se consubstanciava nas folhas de papel é muito diferente da obra de qualquer outro autor. Não é a visão de mundo de Shakespeare, é algo que se parece com a própria realidade. Prova disso é que as possibilidades de interpretação de qualquer palavra, frase, personagem ou fato não são apenas múltiplas, mas infinitas — o que é característico da realidade. Eu diria que é a característica de toda ação no mundo real — digamos, a ação que você está praticando agora, enquanto estamos conversando, ao passar a mão na cabeça. Um artista pode tentar captar e reproduzir sua ação, mas na verdade ele a interpreta — e por isso um quadro naturalista, uma pintura de Picasso, uma fotografia, são sempre interpretações. Mas a ação de um homem passando a mão na cabeça, em si mesma, está aberta a incontáveis explicações e interpretações, na vida real. Tudo que Shakespeare escreveu traz essa característica: não é interpretação, é a própria coisa.

Se ousarmos ainda mais e não nos limitarmos a fórmulas literárias — "É um autor, escreveu peças, as peças têm cenas" etc. — mas pensarmos em termos bem mais amplos — "É um artista que criou um vasto espectro de mundos entrelaçados" — e se pensarmos numa cadeia de várias centenas de milhares de palavras desdobrando-se numa certa ordem, na textura de um sistema extraordinário, acho que começaremos então a enxergar o ponto essencial. É que essa obra chega até nós, hoje, não como uma série de mensagens — que são um produto típico da autoria — mas como uma série de impulsos que podem gerar inúmeras interpretações. Existe aí uma grande diferença. É como as folhas de chá na taça. Pensem nas formas que as folhas de chá podem assumir ao acaso numa taça — o ato de interpretá-las é um reflexo do aporte

trazido à taça pela pessoa que a observa. O ato de interpretar folhas de chá — ou a queda de um pardal, tanto faz — é precisamente essa convergência excepcional, num dado momento, entre o evento e o observador do evento.

Creio que podemos tirar daí duas conclusões. Por um lado, é óbvio que toda interpretação desse material é um ato subjetivo — e nem poderia ser de outra forma — e que cada pessoa, seja um erudito escrevendo, um ator interpretando, um encenador dirigindo ou um cenógrafo desenhando, trazem-lhe inevitavelmente o aporte de sua subjetividade. O que significa que toda tentativa de dar um salto no tempo — dizendo "Não levo em conta minha pessoa e meu tempo, estou vendo a obra com os olhos da época" — é inviável. Um figurinista tenta interpretar determinado período e ao mesmo tempo reflete sua própria época, produzindo então uma imagem dupla. Ao examinarmos fotografias dos espetáculos de Granville-Barker, por exemplo — ou de qualquer outra produção — vemos que a imagem dupla está sempre presente.

Isso é humanamente inevitável. Cada pessoa traz consigo aquilo que é; nenhum ser humano consegue se desvincular de sua própria personalidade. Como usar essa personalidade é outra questão. Pode-se dar rédeas soltas ao ego, de modo cego e obstinado, ou pode-se mobilizar o ego de modo a auxiliar na descoberta de uma verdade. É o caso do protagonista. Um ator inculto, bombástico, narcisista, apega-se às peças de Shakespeare porque percebe, nos milhões de facetas que elas possuem, os aspectos que alimentam seu ego. Absorve, sem dúvida, uma poderosa energia desse material, e sua exibição pode até ser impressionante. Mas com isso destrói a peça, e seu conteúdo mais sutil, assim com vários outros níveis de significação, são totalmente massacrados.

É claro que as relações do homem de teatro com seu material são basicamente afetivas, provêm da paixão e da afinidade por aquilo que faz. Fazer uma peça como um solene dever, com o maior respeito possível, nunca dá certo. Há um misterioso e essencial canal de criação que não se abre apenas pelo respeito. Tanto para

o diretor como para o ator, portanto, a decisão de fazer determinada peça é sem dúvida puramente instintiva e afetiva.

Por outro lado, qualquer artista ou estudioso, ao trabalhar com uma peça de Shakespeare, corre também o risco de permitir que sua paixão, euforia e entusiasmo ceguem-no para o fato de que sua interpretação não pode nunca ser definitiva. Há nisso um perigo enorme e muito concreto, que gera uma forma de interpretação, de direção e de cenografia já conhecida há muitos anos, apresentando arrogantes versões muito subjetivas da peça, sem a mínima noção de que podem estar degradando o texto — pelo contrário, na suposição errônea de que isso é a peça e algo mais... não apenas a peça de Shakespeare, mas o sentido que foi dado à peça de Shakespeare por Fulano de Tal. É aí que a virtude da paixão e do entusiasmo precisa ser temperada com a objetividade da noção de que qualquer concepção pessoal da peça está fatalmente condenada a ser menor do que a própria peça.

Vi outro dia uma entrevista de Orson Welles à televisão francesa sobre Shakespeare, em que ele começava dizendo mais ou menos assim: "Todos nós traímos Shakespeare." A história das peças mostra-nos que elas foram e continuam sendo constantemente reinterpretadas, e no entanto permanecem virgens e intactas. Portanto, não faz sentido buscar uma interpretação definitiva que diga a última palavra a respeito de uma coisa sobre a qual a última palavra não pode ser dita.

Uma de minhas primeiras montagens de Shakespeare foi *Trabalhos de Amor Perdidos*. Nessa época, eu acreditava piamente que a função do diretor era ter uma concepção da peça e "expressá-la". Achava que era para isso que existia o diretor. Eu tinha então dezenove ou vinte anos. Sempre quis dirigir filmes, e na verdade comecei no cinema antes de trabalhar em teatro. O diretor de cinema mostra suas imagens para o mundo, e eu pensava que o diretor de teatro fazia o mesmo, só que de outra forma. Antes mesmo de dirigir *Trabalhos de Amor Perdidos*, quando ainda estava em Oxford, eu queria muito fazer *Coriolano*, e lembro-me perfeitamente que meu modo de desenvolver o projeto era sentar

à mesa e desenhar imagens de *Coriolano* — que é a maneira pela qual o diretor de cinema tenta materializar suas próprias visões, imagens de Coriolano afastando-se sob a luz brilhante do sol, coisas assim.

Quando fiz *Trabalhos de Amor Perdidos* tinha em mente uma série de imagens às quais queria dar vida, como se fizesse um filme. Assim, *Trabalhos de Amor Perdidos* era um conjunto muito visual e romântico de quadros cênicos. Lembro-me que desde essa época até *Olho por Olho* estava convicto de que o trabalho do diretor, desde que tivesse afinidade com a peça, consistia em encontrar imagens verdadeiras para si e através delas dar vida à peça para o público contemporâneo. Acreditava que nesta era de imagens a cenografia e a direção eram inseparáveis. Um bom desenhista industrial tem que sentir quais são as formas adequadas para determinado momento, de modo a criar a carroceria certa para um modelo de automóvel, e assim por diante. Da mesma maneira, eu pensava que um diretor deve estudar profundamente o texto para entrar na maior sintonia possível com ele, mas que sua verdadeira função era inventar uma nova coleção de imagens para a peça.

Desde então meu modo de ver se modificou, evoluiu, através de uma gradativa compreensão de que a imagem central unificadora da peça era muito menos do que a própria peça. Hoje, finalmente, após trabalhar cada vez mais fora do palco italiano e com formas teatrais onde essa imagem central mostra-se cada vez menos necessária e importante, parece-me evidente que uma peça de Shakespeare e sua montagem vão muito além da unidade que lhes pode ser dada pela imaginação de um homem, seja ele diretor ou cenógrafo. Foi só quando descobri essa outra dimensão que meu interesse transcendeu o simples gostar da peça e tentar mostrar minha própria imagem dela, para outro processo, que sempre começa pela sensação instintiva de que a peça precisa ser montada agora, já.

É uma grande mudança de atitude: sem que haja uma formulação consciente ou analítica, sinto que tal peça é importante sob muitos aspectos neste momento, o que me faz percebê-la de um modo

novo. Não apenas porque é importante para mim, autobiograficamente, neste momento. Em certas fases da vida podemos nos identificar com uma peça juvenil, ou com uma peça amarga, ou trágica, e desejar encená-la. Tudo bem, mas a partir daí podemos ir além e perceber como toda uma área de experiência viva que parece próxima de nossos próprios interesses está também próxima dos interesses de outras pessoas no mundo à nossa volta. Quando esses fatores se juntam, é o momento de montar aquela peça, e não outra.

Felizmente, nunca estive numa posição que me obrigasse a dirigir uma porção de peças sistematicamente. Sempre achei muito destrutivo ter que montar peças dessa maneira. Durante anos quis fazer *Lear* e *Antônio e Cleópatra*, e consegui. Nunca quis fazer *Noite de Reis*. São opções puramente pessoais. Acho que todo diretor sente isso, uma atração maior por certas peças, todo ator também. Mas devo acrescentar que é em nosso próprio prejuízo: escolher peças é um teste de Rorschach através do qual se pode analisar a abertura ou as limitações de cada indivíduo. Porque se eu puder simpatizar e empatizar com todas as peças de Shakespeare, e com cada um dos seus personagens, ficarei proporcionalmente muito mais enriquecido — e acho que isso é válido também para o ator. Se uma companhia teatral se propusesse a encenar a obra completa de Shakespeare por estar absolutamente convicta de que é a maior escola de vida que se conhece, poderia tornar-se um grupo fascinante em termos humanos.

Uma visão mais ampla começa a tomar forma quando não nos limitamos a reagir àquilo de que gostamos ou não gostamos e passamos a nos interessar por aquilo que podemos descobrir trabalhando numa peça. É um grande passo, pois enquanto seguirmos nosso primeiro impulso — "Gosto da peça, quero fazê-la" — certamente não extrapolaremos o círculo fechado de nosso desejo de ilustrar aquilo de que gostamos: "Gosto da peça, e vou mostrar-lhes por quê." O passo seguinte é: "Gosto dela porque espelha tudo que preciso entender sobre o mundo." Depois de três meses às voltas com uma peça, meu desejo de compreensão terá me levado

a penetrar mais a fundo em sua complexidade e fará o mesmo com a platéia. Aí o objetivo deixa de ser a expressão pessoal para converter-se numa descoberta compartilhada.

AS DUAS ERAS DE GIELGUD

Estávamos reunidos para a primeira leitura de *Olho por Olho* (*) em Stratford. Deve ter sido por volta de 1951. Como a maioria dos atores, eu nunca havia trabalhado com John Gielgud antes. Era um momento de muita tensão, e não apenas porque agora a leitura ia ser feita diante de uma presença legendária. A reputação de Gielgud, nessa época, inspirava amor e medo, e por isso cada um dos atores estava excitado por estar lá e apavorado com o instante em que tivesse que ser visto e ouvido.

Para quebrar o gelo fiz uma breve introdução e em seguida pedi ao ator que fazia o Duque para começar. Ele abriu seu texto, fez uma pausa e deu com segurança a primeira fala: "Escalus!"

Gielgud ouvia atentamente.

"Meu Senhor?", veio a resposta, e nessas duas palavras, quase inaudíveis, podia-se ouvir o pânico de um jovem ator querendo que o chão se abrisse a seus pés e tentando não comprometer com seu discreto murmúrio.

"Peter!" — era de John o impulsivo e angustiado grito de alarme. "Ele não vai falar desse jeito, vai?"

As palavras tinham escapado da boca de John antes que ele pudesse impedi-las. Mas sentiu no ato a consternação de seu pobre colega de elenco e imediatamente ficou arrependido e confuso.

---

* *Mesure for Measure*, de Shakespeare. (N.T.)

"Irene Worth e John Gielgud"

"Oh, desculpe, meu querido, perdoe-me. Vai ser maravilhoso, tenho certeza. Desculpem-me todos, vamos continuar."

Em John, a língua e o pensamento trabalham em conexão tão íntima que lhe basta pensar em algo para dizê-lo. Nele, tudo se move sempre à velocidade da luz — um fluxo de consciência que jorra incessantemente. Sua língua inquieta e dardejante reflete tudo em torno e dentro de si: a perspicácia, a alegria, a inquietação, a tristeza, a apreciação dos mínimos detalhes da vida e do trabalho. De fato, cada observação é imediatamente verbalizada: sua língua é um instrumento sensível que capta as mais delicadas nuances de

sentimento em sua interpretação, assim como produz *gaffes*, indiscrições e miseráveis trocadilhos que também fazem parte desse complexo muito especial chamado John.

John é uma massa de contradições que felizmente nunca foram resolvidas e são os motores de sua arte. Existe nele um ator-reator rápido na improvisação, respondendo antes que se faça a pergunta, muito nervoso, desconcertante e sempre impaciente. Mas para temperar este John-moto-perpétuo existe o John-das-intuições, que evita qualquer excesso em si ou nos outros.

É sempre empolgante trabalhar com o impaciente John. Dirigi-lo é um diálogo, uma colaboração — tem que ser, não pode ocorrer de outra forma. Você começa a sugerir algo assim — "John, talvez você pudesse entrar pela direita e..." Sem lhe dar tempo de terminar a frase ele já aplaudiu a idéia, concordou, já vai experimentá-la, mas antes de dar dois passos já viu cinco objeções, dez possibilidades novas e está propondo — "Mas e se eu entrasse pela esquerda..." e se isso, por sua vez, sugerir a você algo de novo, ele já terá descartado a idéia que teve para explorar as suas.

Ele adora "mudar as marcas" nos ensaios e é claro que tem razão. Em teatro, "marcas" são apenas as expressões externas das idéias e espera-se que as idéias se modifiquem e desenvolvam o tempo todo. Muitos atores, porém, têm dificuldade de acompanhar o ritmo dele, ficam aborrecidos, querem que lhes digam de uma vez por todas o que devem fazer e deixem o resto por sua conta. Para tais atores, John às vezes parece maluco, insuportável. Diz-se que ao sair do palco depois do último espetáculo ele ainda está mudando as marcas.

Ele parece não ter qualquer método, o que constitui, em si mesmo, um método que sempre funcionou maravilhosamente. Sua incoerência é a mais autêntica coerência. É como um avião dando voltas antes de aterrissar. Ele tem um parâmetro concebido intuitivamente e traí-lo provoca-lhe intenso sofrimento. Fica mudando e mudando indefinidamente, em busca da perfeição — e nada está perfeito, jamais. Por isso teve sempre necessidade absoluta de trabalhar com os melhores atores e sua generosidade para com eles

durante o espetáculo provém de sua ânsia de qualidade, que para ele sempre foi infinitamente mais importante do que seu próprio sucesso pessoal. Quando dirige, freqüentemente negligencia sua própria interpretação e já nos habituamos a vê-lo, como protagonista, ficar numa das laterais do palco, de costas para o público, profundamente envolvido no trabalho dos outros.

Apesar de seus grandes dotes de diretor, como ator ele precisa ser dirigido. Quando estuda um papel, tem excesso de idéias: acumulam-se tão depressa, hora após hora, dia após dia, que no final as variações de variações, os detalhes sobrepostos a outros detalhes acabam por sobrecarregar e obstruir seus impulsos originais. Quando trabalhamos juntos, descobri que o período mais importante era o que antecedia imediatamente à estréia, quando tinha que ajudá-lo a descartar implacavelmente noventa por cento de seu material superabundante e lembrá-lo do que ele próprio havia descoberto no início. Profundamente autocrítico, ele sempre cortou e eliminou sem dó nem piedade. Quando fizemos *Olho por Olho*, inspirado pelo nome de Ângelo, ele passou longas e secretas horas com o peruqueiro, preparando uma angélica peruca de cachos loiros que chegavam aos ombros. No ensaio geral não permitiu que ninguém o visse até entrar no palco, encantado com sua nova fantasia. Para sua surpresa, todos nós desaprovamos em altos brados. "Ah!" — suspirou. "Minha juventude, adeus!" Não fez nenhuma queixa e foi um êxito no dia seguinte, quando apareceu careca pela primeira vez.

A última vez em que trabalhamos junto foi no *Édito* de Sêneca no Old Vic. Aceitei fazer a peça unicamente pelo prazer de trabalhar novamente com John após tantos anos, embora nesse meio-tempo tivesse havido uma grande mudança na minha maneira de encarar o teatro. Em vez de começar pela primeira leitura, atualmente passo um longo período fazendo exercícios, envolvendo principalmente a expressão corporal. No elenco havia vários atores jovens muito ansiosos para trabalharem desse modo e também vários atores mais velhos para quem todos esses métodos não passavam de modismos passageiros e perigosos. Os jovens

atores reagiam com irritado desprezo aos atores mais velhos e fiquei chocado ao ver que encaravam John como o símbolo de um teatro que haviam rejeitado.

No primeiro dia sugeri alguns exercícios que requeriam considerável envolvimento físico. Sentamo-nos em círculo e os atores fizeram o primeiro exercício individualmente. Quando chegou a vez de John houve um momento de tensão. O que ele ia fazer? Os atores mais velhos torciam para que recusasse.

John sabia que, depois da segurança demonstrada pelos atores jovens, ele certamente pareceria ridículo. Mas, como sempre, sua reação foi imediata. Mergulhou de cabeça. Tentou, tentou humildemente, desajeitadamente, fez tudo que pôde. Já não era mais a estrela, um ser superior. Estava simplesmente ali, lutando com seu corpo, como os outros teriam que lutar mais tarde com as palavras, com sua intensidade e sinceridade características. Em questão de segundos sua relação com o grupo se transformou. Não era mais o nome ou a reputação de Gielgud que importavam. Todos os presentes, num relance, tinham tido a imagem do John real, que havia transposto o abismo das gerações e que, desse momento em diante, foi tratado com profunda admiração e respeito.

John está sempre no presente; é moderno em sua irrequieta busca da verdade e de novas significações. É também tradicional, pois seu fervoroso senso de qualidade vem se sua compreensão do passado. Unifica duas eras. Ele é inigualável.

REALISMO SHAKESPEARIANO

Todos temos uma espécie de sutil intuição de que toda grande arte é "real", mas ninguém concorda quanto ao significado dessa

palavra. Em conseqüência, o trabalho de precisão necessário à encenação de uma peça pode facilmente tornar-se confuso quando um grupo numeroso procura com afinco coisas completamente diferentes.

Hoje, toda criança sabe que a qualquer momento imagens incorpóreas estarão flutuando pela sala rumo ao televisor; sabe que a substância que respira, chamada ar (que ela não vê mas acredita que existe) está cheia de vibrações, igualmente ocultas, de músicos, humoristas e locutores da BBC. Quando cresce, aprende sobre o subconsciente. Muito antes de se formar já sabe que os silêncios impassíveis de seu pai podem estar ocultando um reprimido fluxo de ódios vulcânicos, que a tagarelice jovial de sua irmã pode ser o contraponto para uma trovoada íntima de culpa obsessiva.

Quando chega à idade de ser espectador de teatro já aprendeu com os filmes, ou mesmo com a vida, que tempo e espaço são termos vagos e sem sentido: que com um simples corte a mente pode passar do ontem à Austrália.

Perceberá então que a distinção entre peça realista e poética, naturalistas e estilizada, é artificial e superada. Verá que o problema da peça ambientada numa sala ou numa cozinha já não é o fato de ser realista *demais*, mas o de não ser nada realista. Perceberá que, embora as cadeiras e mesas estejam indiscutivelmente genuínas, tudo mais parece falso. Sentirá que o chamado diálogo realistas e a chamada interpretação realista em verdade não captam aquela totalidade de informação, visível e invisível, que corresponde ao que instintivamente se conhece como realidade.

Chegamos então a Shakespeare. Durante séculos, nossa compreensão virtual de Shakespeare foi bloqueada pela noção falsa de que Shakespeare era um autor de tramas artificiais, que ele enfeitava com seu gênio. Por muito tempo discutimos Shakespeare em compartimentos distintos, separando o enredo das personagens, o verso da filosofia. Hoje estamos começando a ver que Shakespeare forjou um estilo mais avançado do que qualquer outro estilo anterior ou *posterior*, que lhe deu condições, num espaço de tempo

muito compacto e graças a uma soberba e consciente utilização de recursos diversificados, de criar uma imagem realista da vida.

Tentando estabelecer um paralelo, mesmo que forçado: Picasso começou a pintar retratos com vários olhos e narizes no dia em que sentiu que pintar um perfil — ou um rosto de frente — era uma forma de mentir. Tentou encontrar uma técnica que lhe permitisse captar uma porção maior da verdade. Shakespeare, sabendo que o homem, enquanto vive sua vidinha quotidiana, está ao mesmo tempo vivendo intensamente no mundo invisível de seus pensamentos e sensações, desenvolveu um método pelo qual podemos observar ao mesmo tempo o olhar na face do homem e as vibrações em seu cérebro. Podemos ouvir o ritmo peculiar de sua fala e de seu jargão, pelos quais nós o reconheceríamos de imediato como uma personagem da vida real, com um nome, como se a encontrássemos na rua. Mas na rua seu rosto poderia estar impassível e sua boca muda — o verso de Shakespeare empresta densidade ao retrato. É este o propósito das impressionantes metáforas, das tiradas brilhantes, da sonoridade das expressões. Não é mais possível sustentar, por um instante sequer, que tais peças sejam "estilizadas", "formalizadas" ou "românticas" em oposição às "realistas".

Nosso problema é levar o ator lentamente, passo a passo, a entender essa notável invenção, curiosa textura de verso livre e prosa que há quinhentos anos atrás já era o cubismo do teatro. Precisamos libertar o ator da falsa crença de que existe uma interpretação empostada para os clássicos e uma interpretação realista para as obras contemporâneas. Precisamos fazê-lo enxergar que o desafio da peça em verso está na necessidade de buscar ainda mais profundamente a verdade, verdade da emoção, verdade das idéias e verdade da personagem — todas tão distintas, porém tão interligadas — e só então, como artista, descobrir com objetividade a forma que dará vida a esses conteúdos.

O problema do ator é encontrar um modo de lidar com o verso. Se o tratar de modo demasiadamente emocional, pode chegar ao bombástico fútil; se o abordar intelectualmente demais, pode

perder sua imanente humanidade; se for excessivamente literal, ganha o lugar-comum e perde o verdadeiro significado. São grandes problemas relacionados à técnica, à imaginação e à experiência viva que têm que ser resolvidos quando se cria um grupo. Em suma: queremos atores tão convictos de que não há contradição entre o "elevado" e o real, que possam deslizar imperceptivelmente entre as engrenagens do verso e da prosa, seguindo as modulações do texto.

Precisamos remover dos espetáculos e dos cenários tudo aquilo que desempenhou um papel crucial no renascimento de Stratford no pós-guerra — remover o romantismo, o fantasioso, a decoração. Naquela época, eles foram necessários para acabar com a feiúra e a chatice com que eram repisados os textos. Agora precisamos superar a busca de uma vitalidade exterior, visando a uma vitalidade interna. O esplendor externo pode ser excitante mas pouco tem a ver com a vida moderna: é no interior que permanecem os temas e questões, rituais e conflitos que são eternamente válidos. Toda vez que o significado de Shakespeare é alcançado, é "real" e absolutamente contemporâneo.

Assim também, num país que se tornou teatralmente muito consciente e que tem a sorte de possuir uma herança tão fantástica, caberia perguntar por que nenhum dramaturgo inglês contemporâneo se aproxima sequer da superfície da força e da liberdade shakespearianas? Temos que questionar por que, na metade do século vinte, nossa ambição e escopo são mais tímidos e reprimidos que os dos elizabetanos?

Quando montamos um clássico, sabemos que sua realidade mais profunda nunca falará por si mesma. Nossos esforços e técnicas visam fazer com que ela fale claramente através de nós. Penso que nossa responsabilidade para com a dramaturgia moderna é constatar que a realidade da vida quotidiana também não falará por si mesma. Podemos gravá-la, filmá-la, descrevê-la, sem jamais captar sua essência. Vimos que Shakespeare, em seu tempo, encontrou a resposta numa estrutura de verso e prosa conjugada à peculiar liberdade do palco elizabetano. Isto pode ser uma lição para nós,

e não é mera coincidência que o teatro moderno esteja se deslocando para palcos não-convencionais e usando um comportamento surrealista em lugar do verso como técnica para arrombar aparências superficiais. Nossa grande oportunidade e desafio em Stratford e Londres é tentar relacionar nosso trabalho com Shakespeare e nosso trabalho com peças modernas à pesquisa de um novo estilo — palavra terrível, eu preferiria dizer antiestilo — que permita aos dramaturgos sintetizar as conquistas parciais do teatro do absurdo, do teatro épico e do teatro naturalista. É isso que deve orientar nossa reflexão e impulsionar nossas experiências.

LEAR *PODE SER ENCENADO?*

Peter Brook fala a Peter Roberts durante os ensaios de "Rei Lear" em Stratford-upon-Avon, 1962.

ROBERTS: O Lear de Shakespeare não pode ser representado, disse Charles Lamb. "Ver Lear no palco é ver um velho de bengala, trôpego, sendo jogado porta afora por suas filhas numa noite chuvosa!" Você obviamente discorda disso, caso contrário não estaria dirigindo *Lear*. Mas não acha que existe pelo menos alguma verdade nas palavras de Lamb?

BROOK: Não, absolutamente nenhuma. Lamb se referia aos espetáculos de seu tempo e ao modo como as peças eram montadas naquela época. Quem disse que Shakespeare estabeleceu que você devia ver um pobre velho trôpego com sua bengala na tempestade? Acho que isso é pura bobagem.

Eu diria que *Rei Lear* é provavelmente a maior peça de Shakespeare e por isso mesmo a mais difícil. A todo instante constatamos uma terrível verdade: é mais difícil montar obras-primas do que qualquer

outra coisa. Estávamos nos queixando disso outro dia, no ensaio, e James Booth, que havia levado uma corda de pular, sugeriu: "Não seria gozado se fizéssemos a cena toda pulando corda?" E eu respondi: "A tragédia de estar montando uma peça tão maravilhosa é que não se pode fazer esse tipo de coisa. Somente quando se tem absoluta convicção de que certos momentos foram mal escritos ou são maçantes pode-se tomar a liberdade de inventar cordas, pular e coisas assim." Você sabe que eu já fiz uma montagem de *Rei João* (*), há anos atrás, onde havia um cine-jornal medieval e um homem que era o equivalente do cineasta oficial do reino seguindo o Rei por toda parte. Desgraçadamente, não se pode fazer isso numa obra-prima. Esta só pode ser feita de um jeito: do jeito certo. E por isso é muito difícil descobri-lo.

Agora estamos reconhecendo cada vez mais que as últimas peças de Shakespeare possuem não apenas coisas fantásticas a serem descobertas, mas que isso vale também para os papéis menores. *Lear*, por exemplo, tem sido muito prejudicada e malfeita porque as pessoas não perceberam o fato de *Rei Lear* não ser uma peça sobre o Rei Lear e os outros, como, sob certo ponto de vista, *Hamlet* é sobre Hamlet. Todas as outras personagens são essenciais, papéis maravilhosos, mas todos relacionados a Hamlet. Hamlet é o pivô de todas as ações da peça, ao passo que em *Lear* a estrutura total da peça é a somatória de oito ou dez linhas narrativas independentes e talvez igualmente importantes. As linhas que começam em toda a subtrama sobre Gloucester acabam por tornar-se, quando se entrelaçam, a peça completa. A conclusão é que temos que encarar a evidência de que a peça, tal como escrita por Shakespeare, só pode ser verdadeiramente revelada no palco se tiver não apenas um desempenho magistral do papel de Lear, mas também interpretações igualmente luminosas o tempo todo. E acho que é neste ponto — muito mais do que no problema de

---

* *King John*, de Shakespeare. (N.T.)

encenação da tempestade — que residem o verdadeiro desafio e a real dificuldade de *Lear*.

Examinando os cortes tradicionais (você sabe que aqui no teatro (*) há livros com todos os cortes que foram feitos ao longo dos anos), foi interessante constatar que, embora muitos deles tenham razão de ser, todos levam à perda de alguma coisa. Os cortes impedem que os atores nos papéis menores tenham material para construir personagens tridimensionais, o que ocasiona, no fim das contas, a destruição da textura real da peça.

Descobri que existem inúmeras passagens onde, restaurando-se os cortes tradicionais, surge de repente — ah, todo o fascínio da peça. Nota-se, por exemplo, que na maioria das vezes em que a peça é feita em versão cortada, Goneril e Regan ficam indistintas, como duas mulheres idênticas, e seus maridos, Cornwall e Albany, não passam de dois companheiros. No entanto, a diferença entre eles é espantosa. A relação Goneril-Regan, por exemplo, é idêntica às de Jean Genet, onde Goneril é sempre dominadora e Regan, submissa e frágil. Goneril usa botas e Regan usa saia. A masculinidade de Goneril incita continuamente Regan, cuja natureza retraída e branda é totalmente oposta à inflexibilidade férrea de sua irmã. Esta relação tem um desenvolvimento muito interessante na segunda parte da peça (que estou dividindo em duas partes) porque vemos que os reveses e problemas tornam Goneril cada vez mais dominadora e empedernida. Regan, por outro lado, perde-se por completo e no fim rasteja ignominiosamente para fora do palco com veneno no estômago, como uma aranha esmagada, enquanto Goneril sai de cena desafiadoramente.

Existe também uma tremenda diferença entre Albany, com toda sua fraqueza, tolerância e confusão, e Cornwall — impetuoso, irascível e sádico. Todo esse material interessante das personagens vem à luz quando não se corta.

---

* O autor refere-se ao teatro da Royal Shakespeare Company, em Stratford-upon-Avon. (N.T.)

O problema básico, sobre o qual tenho refletido durante este ano que passei preparando a encenação, é se convém ou não situar o espetáculo em determinado tempo e lugar. Não se pode dizer que *Lear* é atemporal, o que ficou provado pela interessante porém mal-sucedida experiência de Noguchi no Palace, em 1955. Em seu artigo no programa desse espetáculo, escrevia George Devine: "Estamos tentando mostrar, com figurinos e cenários atemporais, a atemporalidade da peça" — uma apologia que em verdade não chegava ao âmago da questão. Embora seja atemporal em certo sentido (o que é uma espécie de leitura crítica), *Lear* de fato transcorre em circunstâncias vastas, violentas e portanto muito realistas, com atores de carne e osso envolvidos em situações fortes, cruéis e realistas.

O problema-chave é: como estão vestidos, quais são seus trajes? Observando as evidências da peça, chega-se a duas necessidades contraditórias: a menos que seja transformada em ficção científica, a peça tem que ser situada no passado; no entanto, não pode ocorrer em nenhum período posterior a William, o Conquistador. Embora eu já tenha esquecido há muito tempo dos reis e rainhas da Inglaterra, lembro-me vagamente de sua ordem e sei que noventa por cento de nossos espectadores não ignoram que, no sanduíche entre Henrique IV e alguém depois, nunca houve nenhum Rei Lear.

Por isso, há algo que fere nosso senso de verossimilhança numa montagem elizabetana ou renascentista de *Lear*, especialmente porque existe outro elemento forte na peça — sua natureza pré-cristã. A ferocidade e o horror da peça são destruídos quando tentamos transplantá-la para a cristandade. A imagística da peça e os deuses freqüentemente invocados são pagãos.

A sociedade de *Lear* é primitiva. Por outro lado, é claro que não é primitiva do tipo Stonehenge (*), porque se recuarmos até lá cairemos em outra falsidade, já que em *Lear* a sociedade é, ao

---

* Stonehenge — monumentos circulares de monolitos em Salisbury Hills, Inglaterra, provavelmente feitos por uma sociedade pré-histórica do período neolítico. (N.T.)

mesmo tempo, muito sofisticada. Não é uma tribo de gente que vive ao relento, cercada de monolitos cerimoniais. Recuar a peça até esse período é perder a essência de sua crueldade — a crueldade de jogar um homem para fora de sua casa. As pessoas que moram em casas sentem a diferença entre os fenômenos naturais e o sólido mundo feito pelos homens, do qual Lear é expulso. Se o Rei costuma dormir ao relento, a peça desaba. Além disso, a linguagem da peça não é como a daquele livro de William Golding em que as pessoas só dizem "Og" e "Gug". É linguagem típica da alta renascença. Parece-me então que o problema consiste em criar uma sociedade pré-cristã que, para o público atual, pareça pertencer a um período remoto da história. Ao mesmo tempo, esse período tem que ser um momento da história onde essa sociedade esteja num estágio de desenvolvimento tão elevado quanto a mexicana antes de Cortez ou o auge do Egito antigo.

Assim, *Lear* é bárbaro e renascentista, pertence a esses dois períodos contraditórios.

Voltamos então ao moderno, à escola atemporal. Não porque o tema da peça seja sobre um rei, um louco e filhas cruéis. Em certo sentido, paira tão acima de qualquer cenário histórico que só podemos compará-lo a uma obra moderna, como as de Beckett. Quem sabe qual é a época de *Esperando Godot*? Está acontecendo hoje, embora tenha seu próprio tempo na realidade. Isso é também essencial em *Lear*, porque para mim *Lear* é o exemplo primal do Teatro do Absurdo, do qual tudo deriva na boa dramaturgia moderna.

Nesse sentido, o objetivo do cenário é atingir um grau de simplificação que faça com que as coisas importantes apareçam mais, pois a peça já é bastante difícil sem o acréscimo do eterno problema causado por qualquer forma de decoração romântica. Para que a decoração numa peça ruim? Para isso mesmo — para decorá-la. Em *Lear*, ao contrário, temos que remover tudo que pudermos.

Com Keegan Smith, chefe de indumentária em Stratford, elaboramos figurinos que trazem apenas o mínimo de definição

necessária a cada personagem. O próprio Rei Lear, por exemplo, tem que usar um manto porque acho inevitável. O ator que faz Lear precisa de algumas coisas. Mesmo se o despojarmos de tudo mais, ele terá que entrar com algo que cubra suas pernas, para evidenciar uma certa majestade da personagem. Portanto, só ele usa manto, ninguém mais. Os outros não precisam de manto. Assim, no começo da peça ele usa um manto riquíssimo e depois veste uma roupa muito simples feita de couro. Simplificamos todos os outros trajes para que só o essencial permanecesse. Quando você vê trinta ou quarenta figurinos igualmente elaborados num espetáculo de Shakespeare, seus olhos se confundem e fica difícil entender a estória. Aqui fizemos figurinos elaborados apenas para oito ou nove personagens centrais — o número em que normalmente nos concentramos numa peça moderna. É interessante ouvir as pessoas comentarem: "Como a peça ficou clara!" — sem perceber que o segredo está nos figurinos.

Também estamos simplificando ao máximo o cenário. Meu objetivo real é tentar criar as condições que nos permitam, no teatro moderno, acompanhar o que Shakespeare faz no texto — ou seja, colocar lado a lado estilos e convenções completamente diferentes, sem que o anacronismo cause qualquer constrangimento. É preciso aceitar os próprios anacronismos como elementos de força dessa forma de teatro, indicadores dos métodos que temos que encontrar para encená-la.

ROBERTS: Qual é o papel da música e dos efeitos sonoros nesta produção?

BROOK: Acho que não há lugar para música em *Lear*. Quanto aos efeitos sonoros, o grande problema é a tempestade. Para encená-la realisticamente, você tem que ser radical como Reinhardt (*). Se tentar o extremo oposto, fazendo a tempestade ocorrer na imaginação da platéia, não vai funcionar, porque a essência do

---

* Max Reinhardt, diretor alemão da primeira metade deste século, famoso por suas montagens espetaculares. (N.T.)

dramático é o conflito e o drama da tempestade é o conflito de Lear com ela. Lear precisa lutar contra a muralha da tempestade, o que é impossível se a tempestade for apenas sugerida intelectualmente — como, por exemplo, em letreiros suspensos com dizeres: "Eis a tempestade." Isto seria delegar o conflito com a tempestade ao intelecto do público, quando deve ter também uma carga emocional.

Depois de trabalhar durante meses nesta questão, de repente nos ocorreu que uma "folha de trovoada" à vista seria um elemento muito forte no palco. Qualquer pessoa que já tenha visto um contra-regra sacudindo uma dessas enormes chapas de metal escuro sabe que as vibrações dessa "folha de trovoada" têm uma qualidade curiosamente perturbadora. Ficamos transtornados pelo barulho, é claro, mas também pelo fato de vê-la vibrando. As "folhas de trovoada" à vista nesta produção de *Lear* dão ao Rei um sólido elemento de conflito e ao mesmo tempo evitam uma encenação realista da tempestade, que nunca funciona realmente.

ROBERTS: Com o passar dos anos, cada vez mais você tem feito a cenografia de seus espetáculos, como agora com este *Rei Lear*. Por que?

BROOK: Embora eu adore trabalhar com cenógrafos, acho que é tremendamente importante, particularmente em Shakespeare, que eu mesmo conceba a cenografia. Você nunca sabe se as suas idéias e as do cenógrafo estão se desenvolvendo do mesmo modo. Chega um momento da peça que você não sabe resolver. Ai o cenógrafo encontra uma solução que parece dar certo e você tem que aceitar, fazendo com que sua própria reflexão sobre a tal cena fique imobilizada. Se o cenógrafo é você mesmo, o resultado é que durante um longo período sua imagística e sua montagem evoluem conjuntamente.

Aliás, duvido que exista algum cenógrafo que tenha paciência de trabalhar comigo. Depois de um ano trabalhando neste *Rei Lear*, joguei fora todos os cenários que havia criado, quando a produção foi adiada. Mas como o novo cenário custou cerca de 5.000 libras a menos, ninguém se importou.

ESTRELAS EXPLOSIVAS

Em astronomia, quando um planeta se aproxima da Terra em sua órbita, todos os astrônomos montam seus telescópios, porque é o melhor momento de estudá-lo; assim também, pela primeira vez em quatro séculos, a era elizabetana com todos os seus valores está mais próxima de nós do que nunca.

Há também, na galáxia da dramaturgia, peças que se aproximam de nós em certos momentos da história e outras que se afastam. Neste momento, a amargura e o cinismo de *Timon de Atenas* tornam-na mais próxima, tirando-a do esquecimento, enquanto o ciúme de Otelo parece distanciar-se.

Por isso temos hoje todos os motivos para querer nos livrar das influências ainda marcantes do século XIX, pois foi justamente nessa época que a era elizabetana esteve mais distante de nós — quase em eclipse total.

Escrevo durante a excursão de *Rei Lear* por regiões da Europa onde a tradição oitocentista é ainda mais firmemente arraigada do que na Inglaterra. Há duas razões para isso. A primeira é que todos esses países só conhecem Shakespeare em traduções, e os últimos cem anos foram a idade de ouro da tradução shakespeariana. Na Alemanha, por exemplo, o primeiro contacto de uma criança com Shakespeare é através da versão de Schlegel-Tieck, do começo do século passado e muito romântica. É como se *Hamlet* só fosse conhecido por uma tradução de Byron, *Lear* por Shelley ou *Romeu e Julieta* por Keats. Dessa forma, a tendência dominante de considerar Shakespeare como um grande poeta vioriano é refor-

çada: tudo se resume a castelos, penhascos e pavorosas tempestades.

Em segundo lugar, havia um consenso universal, antes da guerra, de que todo mundo sabia como montar e interpretar Shakespeare, menos os ingleses, que, afora umas poucas exceções isoladas, não tinham nada comparável às grandiosas e antiquadas produções européias.

Acho que abalamos várias tradições. Nossas platéias freqüentemente se surpreendiam, mas felizmente acabavam conquistadas. Surpreendiam-se pelo fato de Lear não ser frágil, mas sim um velho forte; por não ser patético, sentimental, mas duro e obstinado, poderoso e muitas vezes errado. Descobriram que Regan e Goneril não são vilãs, mas mulheres apresentadas com profundidade e que, embora suas motivações mais íntimas sejam injustificáveis, sempre conseguem encontrar razões plausíveis e até mesmo sinceras para os pequenos incidentes que levam à crueldade final. Surpreendem-se com as diversas vertentes existentes no espetáculo, porque reza a tradição que se trata apenas da história de Lear. Mas aqui vêem as histórias de Edmund, Edgar, Gloucester e assim por diante. Cordélia tem tanta força e peso quanto suas irmãs, assim como é clara a semelhança genética entre as três. Todas são filhas de Lear; a bondade de Cordélia é obstinada e inflexível, herança do modo de ser de Lear.

A crueldade causou controvérsia. Houve quem dissesse que não estava no texto e outros que acabaram admitindo que ela não podia provir de outra fonte.

Um dos fatores que tornam as peças elizabetanas tão relevantes na atualidade é que quanto mais se penetra no interior da Europa, tanto mais elas se relacionam com a história contemporânea. Nos países que passaram por sucessivas revoluções e golpes de estado, a violência de *Rei Lear* tem um significado mais imediato. Em Budapeste, quando Lear entra na última cena — a cena mais cruel, porque o enforcamento de Cordélia é gratuito, não é de modo algum o resultado de causas trágicas clássicas — ele carrega a filha morta em seus braços e não há palavras, apenas aquele urro lancinante.

Nesse instante senti o público comovido por algo muito maior que a imagem de um pobre velho pai bramindo. De súbito, Lear era a encarnação da velha Europa, cansada e sentindo, como sentem quase todos os países europeus, que após os acontecimentos dos últimos cinqüenta anos, as pessoas já suportaram demais, que merecem algum tipo de trégua.

A última linha da peça não tem equivalente em Shakespeare. Todas as outras peças dele sugerem um futuro otimista; por mais terríveis que sejam os eventos passados, há esperança de que não se repitam. Em *Lear*, a última linha deixa uma questão em aberto. Diz Edgar: "Nós, que somos jovens, jamais veremos tanto, nem viveremos tanto", e ninguém consegue explicar exatamente isso. A frase está carregada de insondáveis alusões a significados terríveis. Força-nos a encarar um jovem, com seu olhar naturalmente voltado para o futuro, mas que viveu o horror dos piores tempos.

PONTOS DE RADIAÇÃO

O material shakespeariano tem uma natureza singular: está sempre mudando, sempre se transformando. As peças, em livros, parecem objetos estáticos porque ficam numa prateleira. Então dizemos: "O livro estava numa prateleira quando saí do quarto, portanto quando voltar ainda estará lá" — e estará mesmo —, por isso achamos que é estático. Mas não é. Acabei de ler *Tarzan* para meu filho e quando Tarzan descobre pela primeira vez um livro e vê todos aqueles risquinhos numa página, pensa que são mosquitos. "O que são esses mosquitinhos?" — e ao voltar havia ainda mais mosquitinhos. É maravilhosamente exato, pois vejo as peças de

Shakespeare, ilusoriamente contidas entre as capas dos livros, como grandes mosquitos dentro dos quais há mosquitos cada vez menores. E quando os adultos vão dormir, eles se mexem.

Vou dar um exemplo. Estou trabalhando na França, traduzindo *Timon de Atenas* para o francês. A maior parte do público francês viu apenas quatro ou cinco peças de Shakespeare. Viram *Coriolano* e daí concluíram que Shakespeare era fascista. Um grande autor, dizem, mas fascista. Sei que quando virem *Timon* vão ficar muito confusos, porque de repente esse mesmo autor, que comprovadamente só gosta de generais, que despreza o povo, escreveu agora uma peça em que as únicas pessoas honestas são os servos. Então, no fim das contas, o fascista é um democrata. E quando se põe uma peça junto de outra, ou um personagem ao lado de outro, ou um pensamento diante de outro, é como uma cartomante deitando infindáveis vezes o mesmo baralho. Quando se abrem as cartas na mesa, sempre numa nova ordem, os padrões se alteram, novas imagens surgem, o significado, o conteúdo e as implicações estão sempre em mutação.

Isso aparece de modo ainda mais claro quando se trabalha numa tradução. Estou trabalhando com um escritor francês muito imaginativo e inteligente, Jean-Claude Carrière, que pergunta constantemente: "O que significa isto? Qual é o significado exato desta palavra?" Ele conhece muito bem o inglês, e aponta no dicionário: "Significa isto ou aquilo?" E eu respondo: "Ambos." E aí a palavra começa a assumir uma pluralidade de dimensões, até que ele diz: "Ah, agora entendi. São *'des mots rayonnants'*."

Achei a expressão muito interessante, porque era seu modo de compreender a diferença da sintaxe que estava tentando traduzir, procurando palavras que, numa língua onde o *mot juste* tem um único sentido, poderiam corresponder aos vários níveis de ambigüidade das originais. Quando se dispõe de uma palavra que tenha essas ressonâncias, pode-se a partir dela estabelecer um vínculo com determinado nível de significação na terceira palavra seguinte, ou outro vínculo com a quinta palavra, ou ainda outro com a

décima-quinta palavra e assim sucessivamente, em infinitas combinações.

Quando comecei a trabalhar com Shakespeare, acreditava até certo ponto na possibilidade de uma música clássica das palavras, onde cada verso possuía seu som correto, apenas com leves variações; depois, a experiência prática me ensinou que isso era absoluta e totalmente falso. Quanto mais musical for a sua abordagem de Shakespeare — ou seja, quanto mais sensível você for à música —, tanto mais verá que não existe maneira, a não ser por puro pedantismo, de fixar a música de um verso. É simplesmente impossível. Do mesmo modo, um ator que tenta predeterminar sua *performance* pratica um ato antivida. Embora tenha que observar certa coerência no que está fazendo para que a interpretação não se torne caótica, à medida em que fala cada verso pode reabrir-se para uma nova música, em torno desses pontos de radiação.

DIALÉTICA DO RESPEITO

Devemos respeitar o texto? Acho que existe uma dupla atitude muito saudável, com o respeito de um lado e o desrespeito do outro. E a dialética entre ambos é o ponto-chave. Quando se fica apenas num dos lados, perde-se a possibilidade de captar a verdade. Creio que nem todas as peças de Shakespeare foram escritas com o mesmo grau de acabamento. Algumas são mais prolixas, outras mais compactas. Em *Sonho de uma Noite de Verão* não tive o mínimo desejo de cortar uma única palavra nem de transpor coisa alguma, pela razão muito simples e particular de que a considero uma peça absolutamente perfeita. Tratando-a como algo a ser mantido, é maior a probabilidade de atingir seus níveis mais

profundos. É útil ter absoluta convicção de que cada palavra está lá porque tem que estar; quando se acredita totalmente num texto é que se descobre sua forma justa.

Alan Howard (*) representou durante dois ou três anos com um senso cada vez mais aguçado dos sentidos ocultos, numa pluralidade de níveis infindavelmente descobertos e redescobertos, de vibrações que se transmitiam de Teseu a Oberon e vice-versa em todo o transcorrer da peça. E os melhores espetáculos ocorriam quando todo o elenco estava sensível ao máximo, fazendo com que a peça se assemelhasse àquelas esculturas de fios de arame esticados, formando um padrão complexo; quando os fios não estão bem esticados, não se percebe o padrão. Quanto ao *Sonho*, portanto, embora consiga imaginar que seria muito divertido se alguém adotasse uma visão totalmente iconoclasta da trama, virando-a de ponta-cabeça, estou certo de que, a meu ver, a peça ficaria amesquinhada, porque não creio que se possa mudar uma só palavra sem perder alguma coisa.

Em outras peças, no entanto, podem-se modificar palavras e cenas, mas ao fazê-lo deve-se avaliar bem os riscos envolvidos. E acho que neste campo realmente não existem regras. O que não interessa muito numa linha pode ser fundamental na linha seguinte. O jeito é confiar em nosso julgamento e agüentar as conseqüências.

---

* Alan Howard — ator inglês que foi um dos protagonistas do *Sonho de uma Noite de Verão* de Brook na Royal Shakespeare Company, desempenhando os papéis de Teseu e Oberon. (N.T.)

SHAKESPEARE É UM PEDAÇO DE CARVÃO

A História é um modo de ver as coisas, mas não me interessa muito. Estou interessado no presente. Shakespeare não pertence ao passado. Se sua obra é válida, é válida *agora*.

É como carvão. Conhecemos todo o processo das florestas primitivas, de como foram destruídas, e podemos traçar toda a história do carvão; mas a importância de um pedaço de carvão, para nós, começa e acaba com sua combustão, fornecendo a luz e o calor de que precisamos. Shakespeare, para mim, é isso. Shakespeare é um pedaço de carvão que está inerte. Posso escrever livros e dar conferências sobre a origem do carvão — mas meu interesse real no carvão é numa noite fria, quando preciso me aquecer. Levado ao fogo, ele se torna o que realmente é. Só então revela seu potencial.

Indo um pouco além: acho que hoje nosso conhecimento da percepção está mudando muito; começamos a reconhecer que a faculdade humana da percepção não é estática, mas sim uma incessante redefinição daquilo que apreende. É como as brincadeiras visuais em que não se sabe se a coisa está invertida — aqueles quadrados pretos e brancos que parecem saltar para dentro e para fora. Pode-se observar nitidamente aí que a mente lida com algo que está tentando redefinir, enquanto procura verificar se o cubo está invertido ou não. A mente está sempre tentando remontar um mundo coerente a partir dessas impressões.

Para mim, o conjunto da obra de Shakespeare é como um conjunto sistemático de códigos que, a cada cifra, despertam em nós vibrações e impulsos que tentamos imediatamente tornar

coerentes. Se adotarmos este modo de encarar a dramaturgia shakespeariana, veremos que a consciência contemporânea é nossa melhor arma. Esta consciência na qual imergimos possui naturalmente suas próprias florestas negras, seus próprios subterrâneos, sua própria estratosfera. Os estranhos desvãos da obra de Shakespeare, que à primeira vista parecem arcaicos ou remotos, podem, se deixarmos, revelar nossas próprias zonas secretas. É esta abordagem que pode ajudar a descobrir um sentido por trás das brutalidades aparentemente absurdas de *Titus Andronicus*. Em *A Tempestade* ou no *Sonho de uma Noite de Verão*, a inevitável questão "Como representar duendes e espíritos?" não pode ser resolvida por recursos estéticos, porque num nível imediato "duende" não sugere coisa alguma à mente moderna e portanto não haveria nada para representar. Entretanto, se pensarmos sobre a imagem "duende", perceberemos gradualmente que o mundo das fadas e duendes é um modo de referir-se, em linguagem simbólica, a tudo que é mais leve e mais rápido que a mente humana. "Rápido como o pensamento", diz Hamlet. Um duende é a capacidade de transcender as leis naturais e entrar na dança das partículas de energia movendo-se com incrível velocidade. Que imagem teatral poderia tornar corpos humanos capazes de sugerir a corporalidade? Esbeltas adolescentes certamente não.

Ao lado da cenógrafa Sally Jacobs, assistindo a acrobatas chineses, encontramos a chave: um ser humano que, por pura destreza, demonstra alegremente que pode transcender seus limites naturais e tornar-se um reflexo da energia pura. Isso é o que "duende" nos dizia. Uma nova imagística pôde então começar a fluir da fértil criatividade de Sally.

Este é apenas um exemplo. A palavra "duende", passando pelos lóbulos analíticos, culturais e históricos de nosso cérebro, pode evocar apenas associações mortas. Mas se soubermos ouvir de um modo diferente, perceberemos os valores vivos por detrás. Quando conseguimos tocá-los, o carvão começa a queimar.

A PEÇA É A MENSAGEM

Volta e meia me perguntam: "Qual é o tema do *Sonho de uma Noite de Verão*?" Só existe uma resposta, a mesma que daríamos em relação a um copo. A qualidade de um copo é sua "copacidade". Digo isto à guisa de introdução, para mostrar que, se enfatizo tanto os perigos envolvidos na tentativa de definir os temas do *Sonho*, é porque a maioria das produções e tentativas de interpretação visual baseia-se em idéias preconcebidas, como se tivessem que ilustrá-las de alguma forma. Na minha opinião, deveríamos primeiro tentar redescobrir a peça como uma coisa viva; depois poderemos analisar nossas descobertas. Quando termino meu trabalho na peça, posso começar a desenvolver minhas teorias. Felizmente, não tentei fazê-lo antes, neste caso, porque a peça não teria revelado seus segredos.

No âmago do *Sonho*, constantemente repetida, encontramos a palavra "amor". É o ponto de referência para tudo, inclusive para a estrutura da peça e para a própria música. A qualidade que a peça exige dos atores é a criação de uma atmosfera de amor durante a própria representação, fazendo com que esta idéia abstrata — pois a palavra "amor" é em si mesma uma completa abstração — possa se tornar palpável. A peça nos apresenta diversas formas de amor que gradualmente ganham uma nitidez cada vez maior. Logo o "amor" começa a soar como uma escala musical e pouco a pouco vamos reconhecendo seus vários tons e semitons.

Evidentemente, o amor é um tema que afeta a todos. Ninguém, nem os mais sisudos, frios ou desesperançados, são insensíveis a ele, mesmo que não saibam o que é amor. Ou sua experiência

Sonho de uma Noite de Verão

prática confirma a existência do amor, ou sofrem por sua ausência — o que não deixa de ser outro modo de reconhecer que ele existe. A todo momento a peça toca em algo que concerne a todos.

Tratando-se de teatro, deve haver conflito; portanto, esta peça sobre o amor é também uma peça sobre o contrário do amor, o amor e sua força oposta. Somos levados a compreender que amor, liberdade e imaginação estão intimamente relacionados. Logo no começo da peça, por exemplo, o pai tenta, numa longa fala, obstruir o amor da filha; surpreende-nos o fato de que tal personagem, aparentemente um mero papel secundário, tenha uma fala tão longa

— até descobrirmos a real importância de suas palavras. O que ele diz reflete não apenas um conflito de gerações (o pai que se opõe ao namoro da filha porque destinou-a a outro pretendente), mas explica também as razões de suas suspeitas em relação ao jovem que sua filha ama. Descreve-o como um rapaz propenso à fantasia — uma fraqueza imperdoável aos olhos de um pai.

Deste ponto de partida desvendamos, como em todas as peças de Shakespeare, um confronto. Neste caso, entre o amor e suas qualidades opostas, entre a fantasia e o sólido senso comum — refletido num infinito jogo de espelhos. Como sempre, Shakespeare complica a questão. Se pedirmos a opinião de alguém sobre o ponto de vista do pai, a resposta pode ser, por exemplo: "O pai está errado porque é contra a liberdade da imaginação" — uma atitude muito comum hoje em dia.

Assim, para a maior parte de público contemporâneo, o pai da garota aparece como a figura clássica do pai que não compreende os jovens e seus arroubos de fantasia. Mais tarde, porém, somos surpreendidos ao descobrir que ele está certo, pois o mundo imaginário em que vive o namorado faz com que ele proceda de modo abominável em relação à própria moça: basta que pinguem em seus olhos uma gota de um líquido que age como a droga, liberando tendências naturais, para que ele dê o fora na garota e seu amor se transforme em violento ódio. Suas palavras parecem ter saído de *Olho por Olho*, acusando a jovem com a mesma veemência que, na Idade Média, levou as pessoas em bandos às fogueiras. No final da peça, porém, concordamos novamente como Duque, que rejeita o pai em nome do amor. O rapaz passou por uma transformação.

Observamos, assim, o jogo do amor num contexto psicológico e metafísico; ouvimos Titânia afirmar que a oposição entre ela e Oberon é fundamental, primordial. Mas os atos de Oberon desmentem-na, pois ele percebe que no seio dessa oposição a reconciliação é possível.

A peça abrange um espectro extraordinariamente amplo de forças e sentimentos universais num mundo mítico, que na última

parte se transfere para a alta sociedade. Vemo-nos de volta ao imponente palácio real; e o mesmo Shakespeare — que em poucas páginas antes nos oferecera uma cena de pura fantasia entre Titania e Oberon, onde seria absurdo levantar questões prosaicas, tais como "Onde mora Oberon?" ou "Ao descrever uma rainha como Titânia, será que Shakespeare pretendia expressar idéias políticas?" — transporta-nos agora para um cenário social específico. Presenciamos o encontro de dois mundos: o dos trabalhadores e o da corte, o mundo da riqueza, da elegância e da suposta sensibilidade, o mundo das pessoas que puderam dar-se ao luxo de cultivar sentimentos refinados e agora revelam-se insensíveis e até mesmo detestáveis na sua atitude de superioridade em relação aos pobres.

No início da cena da corte vemos nossos conhecidos heróis, que passaram a peça inteira envolvidos com o tema do amor e certamente seriam capazes de dar preleções acadêmicas sobre o assunto, subitamente imersos num contexto que aparentemente nada tem a ver com o amor (isto é, com o amor deles, pois todos os seus problemas já foram resolvidos). Encontram-se agora no contexto de uma relação entre si e com outra classe social — e estão desnorteados. Não percebem que também neste caso o desprezo elimina o amor.

Vemos como Shakespeare situou tudo magistralmente. Atenas, no *Sonho*, parece nossa Atenas nos anos sessenta: os trabalhadores, como afirmam na primeira cena, têm muito medo das autoridades; serão enforcados se cometerem o menor erro, o que não é nada cômico. Na verdade, arriscam-se a serem enforcados tão logo saem do anonimato. Ao mesmo tempo, sentem-se irresistivelmente atraídos pela isca dos "seis *pence* diários", que lhes permitirá escapar da miséria. Mas seu motivo real não é a glória, nem a aventura, nem o dinheiro (o que fica muito claro no texto e deve nortear os atores que interpretarem esta cena). Esses homens simples, que sempre trabalharam apenas com as mãos, entregam-se ao uso da imaginação com a mesma espécie de amor que está tradicionalmente na base da relação entre um artesão e suas ferramentas. É isso que define tanto a força como a comicidade de suas cenas.

Esses artesãos fazem tentativas de certo modo grotescas, porque são desajeitados demais; por outro lado, atiram-se à tarefa com tanto amor que o sentido de seus canhestros esforços transforma-se diante de nossos olhos.

Os espectadores podem simplesmente decidir-se a adotar a mesma atitude dos cortesões: achar tudo aquilo muito ridículo; rir com a complacência de quem zomba presunçosamente dos esforços dos outros. No entanto, o público é convidado a ter uma atitude mais cautelosa, a sentir que não pode identificar-se realmente com a corte, com pessoas que são pomposas e insolentes demais. Pouco a pouco, percebemos que os artesãos, que agem com pouco discernimento mas com muito amor por seu novo trabalho, estão descobrindo o teatro — um mundo imaginário para eles, pelo qual sentem instintivamente um grande respeito. Na verdade, a cena dos artesãos é geralmente mal interpretada porque os atores se esquecem de ver o teatro com um olhar inocente; assumem a visão de atores profissionais sobre a boa ou má atuação, e com isso amesquinham o mistério e a sensação de magia sentidos por aqueles amadores, que estão tocando um mundo extraordinário com a ponta dos dedos, um mundo que transcende sua experiência cotidiana, deixando-os maravilhados.

É o que vemos claramente no papel do rapaz que representa a garota, Tisbe. À primeira vista, esse rapagão rude é irresistivelmente absurdo, mas aos poucos, através do amor que ele demonstra pelo que faz, vamos descobrindo que há outras coisas envolvidas. Em nosso espetáculo, o ator que representa esse papel é um encanador profissional que só há pouco tempo começou sua carreira. Ele entende muito bem o que está em jogo, o que significa sentir esse tipo de amor sem nome e sem forma. Este garoto, que é novo no teatro, interpreta o papel de alguém que é novo no teatro. Graças à sua sinceridade e à sua identificação, descobrimos que aqueles artesãos desajeitados, sem o saber, estão nos ensinando uma lição — ou talvez fosse melhor dizer que estamos recebendo uma lição através deles. Os artesãos são capazes de estabelecer a conexão entre o amor pelo seu ofício e por uma atividade comple-

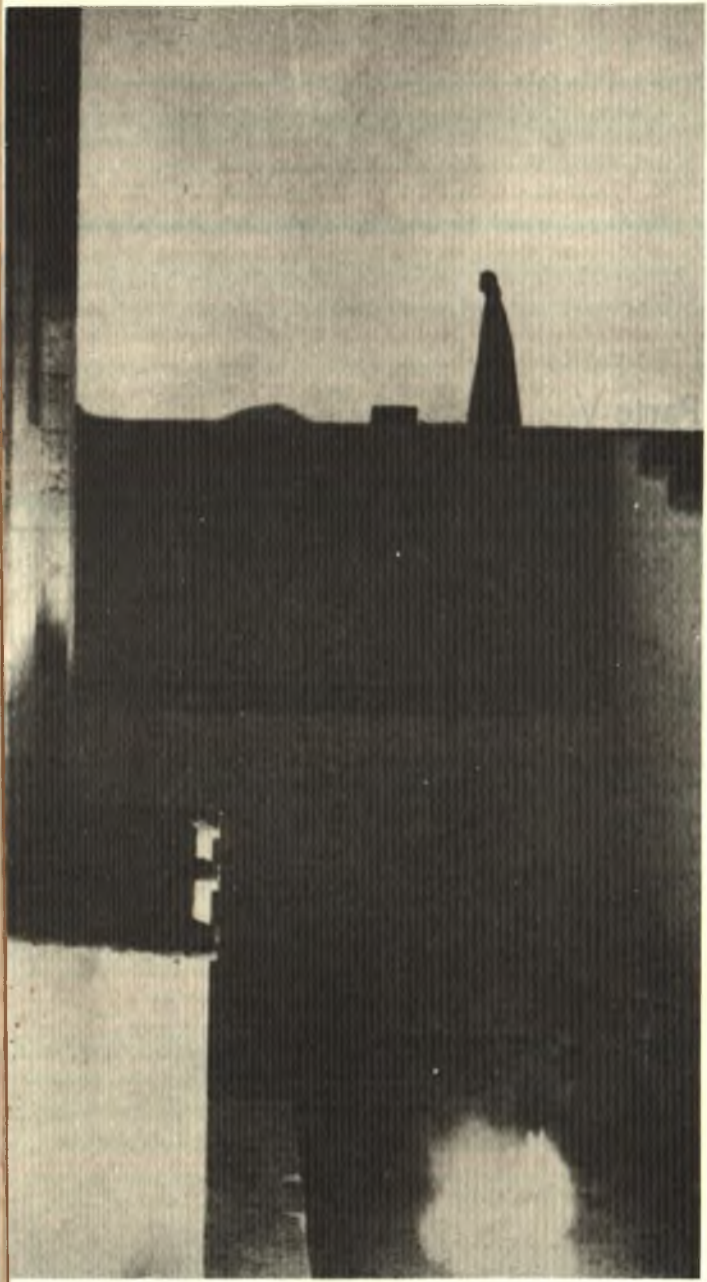
tamente diferente, ao passo que os cortesões são incapazes de ligar o amor, sobre o qual falam tão bem, a seus simples papéis de espectadores.

Pouco a pouco, porém, os cortesões ficam envolvidos e até mesmo tocados pela peça dentro da peça; e se observarmos atentamente o que está no texto veremos que em dado momento a situação transforma-se completamente. Uma das imagens centrais da peça é uma parede, que em certo instante desaparece. O desaparecimento, para o qual Bottom nos chama a atenção, é causado por um ato de amor. Shakespeare está nos mostrando como o amor pode impregnar uma situação e agir como força de transformação.

O *Sonho* toca de leve na questão fundamental das transformações que podem ocorrer se certas coisas forem melhor compreendidas. Força-nos a refletir sobre a natureza do amor. Põe em relevo todos os horizontes do amor e nos dá um contexto social específico pelo qual as outras situações podem ser avaliadas. Através da sutileza de sua linguagem, a peça remove todo tipo de barreiras. Portanto, não é uma peça que crie resistências ou provoque celeuma no sentido usual. Adversários políticos podem sentar-se lado a lado numa sessão do *Sonho de uma Noite de Verão* e saírem com a impressão de que a peça encaixa-se perfeitamente no ponto de vista de cada um. Mas se a observarem com atenção mais acurada e sensível, não poderão deixar de perceber um mundo exatamente igual ao deles, cada vez mais eivado de contradições e, como o deles, esperando por essa força misteriosa — o amor — sem a qual jamais haverá harmonia.

Parte V

O MUNDO COMO ABRIDOR DE LATAS



O CENTRO INTERNACIONAL

Em 1970, mudei-me para Paris. Não foi uma decisão repentina. Uma oficina ministrada em 1968, quando Jean-Louis Barrault havia me convidado para fazer parte do Théâtre des Nations, fora minha primeira experiência de trabalho com atores de várias culturas diferentes. Mas ao menos vinte anos antes eu havia conhecido uma pessoa notável, Micheline Rozan. Ela já havia trabalhado em todos os campos do teatro e produzido seus próprios espetáculos; descobrimos que nos compreendíamos sem quase precisar de palavras.

Juntos, confrontamos as dificuldades do teatro em sua forma atual e sentimos necessidade de reexplorá-lo através de uma nova estrutura. Queríamos escapar da idéia de companhia, mas não queríamos nos enclausurar num laboratório, fora do mundo.

Desde o início a palavra "centro" parecia corresponder ao que desejávamos. Primeiro estabelecemos um Centro de Pesquisa, depois acrescentamos um Centro de Criação que eram dois nomes para uma série de atividades sobrepostas. Sentíamos que a pesquisa teatral precisa ser constantemente testada na *performance*, e que

Irghast

a *performance* precisa ser incessantemente revitalizada pela pesquisa, com o tempo e as condições que esta requer — e que uma companhia profissional raramente pode oferecer.

Para começar, precisávamos de dinheiro, de espaço e de gente. O dinheiro veio generosamente de fundações internacionais; nossos primeiros patrocinadores foram as Fundações Ford e Anderson dos Estados Unidos, a Fundação Gulbenkian da Europa e o Festival de Shiraz no Irã. O espaço era uma galeria de tapeçarias que o governo francês nos emprestou, as pessoas eram atores do mundo inteiro. O Centro era um ponto para onde diferentes culturas podiam convergir; era também um nômade, levando seu heterogêneo grupo em longas viagens para interagir com povos que jamais haviam tido contacto com uma excursão teatral comum. Decidimos que nosso primeiro mandamento era fazer cultura, no sentido da cultura que faz o leite virar iogurte — nosso objetivo era criar um núcleo de atores que mais tarde pudessem fermentar qualquer grupo maior com o qual trabalhassem. Deste modo, esperávamos que as privilegiadas condições especiais que estávamos criando para um grupo reduzido pudessem posteriormente disseminar-se pelo teatro estabelecido.

Quando começamos a trabalhar com nosso grupo internacional, todos os que se interessavam de fora pelo nosso trabalho pensavam que se tratava de uma tentativa de síntese, que cada membro do grupo ia mostrar seus truques e que iríamos fazer um intercâmbio de técnicas. Não era nada disso. Nenhuma síntese baseada em intercâmbio técnico era desejável nem possível. Tornar os atores mais habilidosos pode até ser o objetivo de uma escola de virtuoses, mas nunca de um centro de pesquisa.

Estamos procurando aquilo que dá vida própria a uma forma de cultura — não estudando a cultura em si mesma, mas o que está por trás dela. Para isso, o ator tem que tentar despir-se de sua própria cultura e sobretudo de seus estereótipos. A vida tende constantemente a rotular até mesmo o africano mais inteligente e flexível como "um africano", e todo japonês apenas como um japonês; esse fenômeno ocorre também de um grupo, onde a admiração sincera

dos amigos pode compelir um de seus membros a uma repetição constante de seus maneirismos superficiais.

Nossa primeira tarefa era tentar acabar com os estereótipos, mas evidentemente sem reduzir todo mundo a uma neutralidade apócrifa. Despido de seus maneirismos étnicos, um japonês torna-se mais japonês, o africano mais africano, e chega-se a um ponto em que as formas de comportamento e de expressão não são mais previsíveis. Surge uma nova situação que faz com que pessoas de todas as origens possam criar juntas, e o que criam adquire uma coloração própria. Não é diferente do que acontece numa obra de música orquestral, em que cada som mantém sua identidade no amálgama de um novo evento.

Se ocasionalmente conseguimos isso é porque no microcosmo de nosso pequeno grupo existe uma possibilidade de contacto em nível muito profundo. Entre pessoas que não falam a mesma língua nem têm as mesmas referências, nem piadas ou imprecações comuns, torna-se possível estabelecer um contacto real através do que poderia ser descrito como intuição telepática. Todo nosso trabalho, porém, demonstra que isso só pode ser conseguido se determinadas condições forem preenchidas: se houver suficiente concentração, sinceridade, criatividade. Se esse microcosmo social for capaz de criatividade coletiva, então o objeto produzido poderá ser percebido de modo equivalente por outras pessoas. Nosso objetivo é procurar no teatro algo que toque as pessoas, como o faz a música.

A fim de estabelecer uma relação com seu público, um grupo internacional tem que ser um pequeno mundo, formado não por pessoas que se compreendam mutuamente com facilidade, mas dependente da diversidade e do contraste — uma diversidade que reflita o público. Quando comecei a criar um grupo internacional, tentei reverter um princípio básico que é sempre observado na formação de uma companhia de atores: se pretendia ser um espelho do mundo, o grupo devia compor-se de elementos altamente diversificados. Tome-se a comédia romana, as companhias que representavam Plauto e outras companhias ao longo dos séculos:

havia sempre um velho, uma linda garota, uma mulher feíssima, um rapaz esperto, um sujeito ordinário (do tipo Falstaff), um avarento, um gozador etc. E essa escala humana, essa gama de cores era o reflexo de uma dada sociedade. Em nossa sociedade atual a diferença entre os tipos não é tão marcada — basta comparar os rostos num metrô ou num bar com os das gravuras de Hogarth ou Goya para percebê-lo. Hoje as condições da vida urbana mascaram as expressões características do "tipo" sob feições amenas, ocultando cada vez mais os conflitos, as diferenças e as paixões. Essa atenuação de nosso mundo exterior é péssima para o teatro. Os grupos de teatro geralmente se formam propondo como base um acordo mútuo, ao invés de buscarem os conflitos. Pareceu-me que, ao contrário, a fundação de um grupo internacional dava-nos a oportunidade de descobrir, de um modo novo, as marcantes e saudáveis diferenças entre as pessoas.

É claro que todo mundo pergunta: "Mas o que é que vocês fazem, exatamente?" Chamamos o que estamos fazendo de "pesquisa". Estamos tentando descobrir alguma coisa, com os meios de que dispomos, para que outras pessoas participem disso. É algo que exige uma preparação muito longa do instrumento que somos. A eterna questão é: Somos bons instrumentos? Para isso temos que saber: Qual a finalidade do instrumento?

O objetivo é sermos instrumentos que transmitam verdades que de outro modo permaneceriam ocultas. São verdades que podem surgir de fontes profundamente íntimas ou muito distantes de nós. Qualquer preparação que façamos é apenas parte da preparação total. O corpo deve estar pronto e sensível, mas isso não é tudo. A voz tem que ser aberta e livre. As emoções têm que estar abertas e livres. A inteligência tem que ser rápida. Tudo isso tem que ser preparado. Há vibrações elementares que vêm à tona com muita facilidade e há outras mais sutis que só despontam com dificuldade. Em cada caso, a vida que estamos buscando significa ruptura com uma série de hábitos. Um hábito de falar; talvez um hábito criado por toda uma linguagem. Uma mistura de pessoas com inúmeros

hábitos e sem dispor até mesmo de uma língua comum reuniu-se para trabalhar.

Foi assim que começamos...

ESTRUTURAS DE SOM

O tema do primeiro ano de trabalho do Centro Internacional de Pesquisa Teatral era um estudo das estruturas dos sons. Nossa finalidade era descobrir de modo mais amplo o que constitui a expressão viva. Para tanto, precisávamos trabalhar fora do sistema básico de comunicação teatral, tínhamos que nos despojar dos princípios da comunicação através de palavras comuns, signos comuns, referências comuns, linguagens comuns, gíria comum, imagística cultural ou subcultural comum. Aceitávamos a validade dessas linguagens tão funcionais e no entanto as descartávamos deliberadamente, da mesma forma que certos filtros são usados para eliminar determinados raios a fim de que outros possam ser vistos mais nitidamente. No caso, uma forma cerebral da compreensão, tanto para o ator como para o público, foi descartada a fim de que outra compreensão pudesse tomar seu lugar.

Os atores, por exemplo, receberam um trecho em grego arcaico. Não era dividido em versos, nem mesmo em palavras separadas; era apenas uma longa série de letras, como nos primeiros manuscritos. O ator deparava-se com um fragmento: ELELEUELELEUUPOMAUSFAKELOSKAIFREENOPLEGEIS...

Pedimos que ele o abordasse como um antropólogo que tropeça num objeto desconhecido na areia. A ciência do arqueólogo é uma, a do ator outra; mas ambos usam seus respectivos saberes como instrumentos de detecção e decifração. O verdadeiro equipamento

científico do ator é uma capacidade emocional enormemente desenvolvida, com a qual ele aprende a captar certas verdades, discernindo o real do falso. Era esta faculdade que o ator punha em jogo, saboreando com a língua as letras gregas, escandindo-as com sua sensibilidade. Gradualmente, os ritmos ocultos no fluxo de letras começavam a se revelar, gradualmente as marés latentes de emoção erguiam-se em ondas que davam forma às expressões, até que o ator se descobrisse pronunciando-as com força e convicção crescentes. Todos os atores descobriram inclusive que era possível usar as palavras com um sentido de significação mais rico e profundo do que se soubessem o que elas queriam dizer. Um sentido mais profundo para si mesmos e para o espectador. Mas que sentido era esse? O do ator? Não exatamente — a improvisação pura e simples jamais poderia chegar a esse ponto. O do autor? Não exatamente — pois o sentido era diferente a cada nova declamação. No entanto, era a qualidade do texto que impregnava os atores. A verdade teatral é uma verdade conjunta feita de todos os elementos presentes em determinado momento, se ocorrer uma certa combustão.

Quando Ted Hughes veio pela primeira vez a Paris para uma sessão de nosso trabalho, improvisamos para ele com sílabas aleatórias e depois sobre uma passagem de Ésquilo. Ele iniciou imediatamente seus próprios experimentos, tentando primeiro criar raízes de linguagem e depois o que descrevia como "grandes blocos de som".

Daí a Orghast foi sem dúvida uma longa e intrincada jornada. Mas ao assumir a incrível tarefa de inventar uma linguagem fonética, Ted Hughes fazia, de modo inusitado, o que fazem os poetas o tempo todo. Todo poeta opera em vários níveis semiconscientes — vamos chamá-los de A a Z. No nível Z as energias estão fervendo dentro dele, mas completamente fora do alcance de suas percepções. No nível A elas foram apreendidas e moldadas numa série de palavras no papel. Entre os extremos, nos níveis de B a Y, o poeta meio que escuta, meio que cria sílabas que são capturadas ou expelidas por turbilhões de movimentos interiores. Às vezes

ele percebe essas pré-palavras e pré-concepções como formas dinâmicas, às vezes como murmúrios ou padrões de som que ficam à beira de palavras, às vezes como valores musicais que vão se tornando reconhecíveis e precisos. Na verdade, porém, não lhe são estranhas — ele convive com elas todo o tempo. A grande originalidade e ousadia de Ted Hughes consiste em trabalhar abertamente numa área que, em função do enorme domínio e liberdade que adquiriu, tornou impossível separar som e sentido no subseqüente Orghast.

A situação é semelhante à do pintor abstrato. De início, a pintura despertou irados protestos no mundo todo, clamando que uma criança ou o rabo do burro podiam fazer obras melhores. Hoje, a valiosa diferença entre, digamos, de Stael e um rabo de burro é inconfundível. Nosso trabalho também nos mostrou a diferença entre letras aleatórias, letras de Ted Hughes e letras de Ésquilo. Os princípios da autoria e da criação literária permanecem intactos: apenas o nível de expressão e o grau de condensação diferem. Um poema escrito em linguagem coloquial no nível A pode condensar anos de experiência em dez linhas. A escritura entre os níveis B e Y é mais densa; aí o princípio da compressão é levado ao limite. Ted Hughes cristaliza suas experiências mais profundas na decisão que faz com que o radical silábico seja GRA e não MNO. Mas para um escritor, por certo, mergulhar nas profundezas da experiência pessoal não é necessariamente uma virtude. Afinal, a experiência de qualquer homem é sempre miseravelmente incompleta.

Um universo pessoal pode revelar-se em boa poesia, mas o drama precisa de algo muito diferente. O teatro procura refletir o mundo real, e um teatro conseqüente deve refletir mais do que o mundo particular de um só homem, por mais fascinantes que sejam suas obsessões. Um autor tem que ser fiel a si mesmo, sabendo porém que deve criar material que reflita mais do que ele próprio. Diante desta contradição Zen, não é de estranhar que o homem que conseguiu superá-la permaneça inigualável — ninguém até hoje conseguiu atrelar Shakespeare a um ponto de vista peculiar do bardo; a natureza aberta de sua obra é a medida de seu gênio.

Com plena consciência desse dilema, Ted Hughes introduziu em *Orghast* (a peça) secções de grego arcaico e de Avesta, com o correspondente material temático conflitante, para ampliar o alcance do Orghast (a linguagem) para além dos limites particulares e pessoais.

Quando nos deparamos pela primeira vez com o Avesta, através de um notável erudito persa, Mahin Tojaddod, que havia feito uma substancial pesquisa sobre a natureza do seu som, percebemos que havíamos nos aproximado da fonte de nossos estudos. O Avesta surgiu há cerca de dois mil anos atrás, como linguagem exclusivamente cerimonial. Era uma linguagem para ser declamada de maneira própria em rituais cujo sentido era sagrado. As letras do Avesta trazem em si indicações cifradas sobre o modo de pronunciar os sons específicos. Quando as indicações são seguidas, o sentido profundo começa a aparecer. No Avesta inexiste qualquer distância, mínima que seja, entre som e conteúdo. Ouvindo Avesta, nunca se dá o caso de alguém querendo saber "o que significa". De fato, as traduções levam-nos imediatamente para o mundo incolor e insosso dos clichês religiosos. Ao ser falado, porém, o Avesta é pleno de significação, em razão direta da qualidade resultante do ato da fala.

O Avesta demonstrou que o que procurávamos podia ser encontrado, mas devia ser tratado com grande cuidado. Não pode ser copiado, não pode ser reinventado. Só pode ser explorado — e a exploração trouxe mais luz a questões que havíamos investigado o ano inteiro. Elas estavam no programa de *Orghast*, e o máximo que posso fazer é reproduzi-las aqui:

Qual é a relação entre teatro verbal e não-verbal? O que acontece quando gesto e som tornam-se palavra? Qual é o lugar exato da palavra na expressão teatral? Como vibração? Conceito? Música? Existe alguma evidência soterrada na estrutura sonora de certas linguagens arcaicas?...

A VIDA EM FORMA MAIS CONCENTRADA

Durante muitos séculos, a força-motriz tanto do teatro clássico como do comercial era causar um efeito na platéia. Hoje, a reação do teatro experimental vai na direção do extremo oposto. Para que a máquina teatral funcione adequadamente, sua relação com a platéia deve formar o cinturão que mantém a máquina junta. E não é apenas uma questão de arrancar gargalhadas ou aplausos. Atores e diretores cedem facilmente à tentação de achar que o público é um inimigo, um animal traiçoeiro e perigoso, e até artistas sérios defrontam o público em uma de duas bases: "conquistar", "seduzir", "dominar", "adular", "silenciar", "pegar" a platéia — ou então ignorá-la: "Vamos trabalhar para nós mesmos, como se eles não estivessem lá."

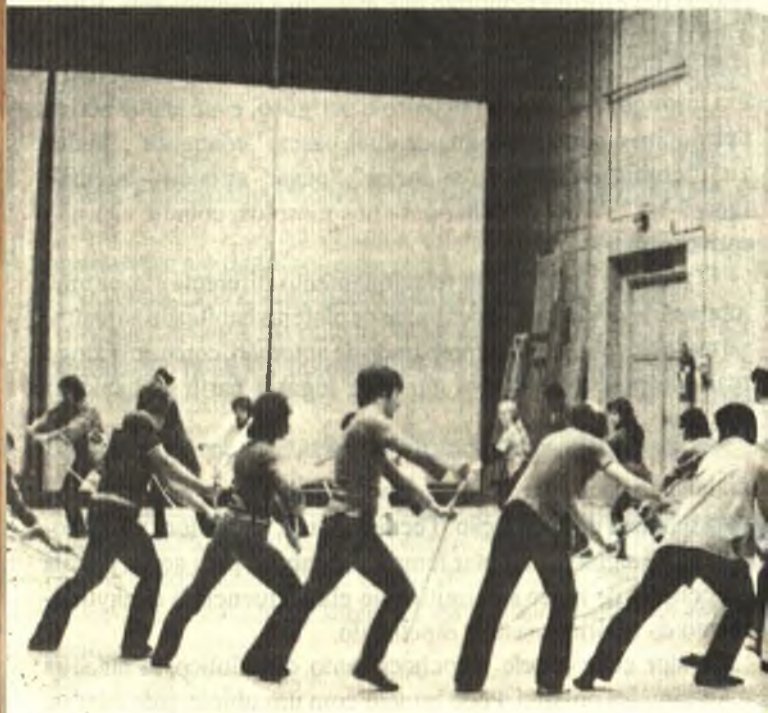
O meio de aprender um relacionamento diferente é fazer uma longa série de improvisações longe de platéias habituadas ao teatro, no meio da vida, sem nada preparado de antemão, como um diálogo real que pode começar em qualquer lugar e partir em qualquer direção.

Neste sentido, improvisação significa que os atores chegam diante de uma platéia preparados para estabelecer um diálogo, não para dar uma demonstração. Tecnicamente, estabelecer um diálogo teatral significa inventar temas e situações para aquela platéia específica, de modo a permitir que ela influencie o desenvolvimento da estória durante o espetáculo.

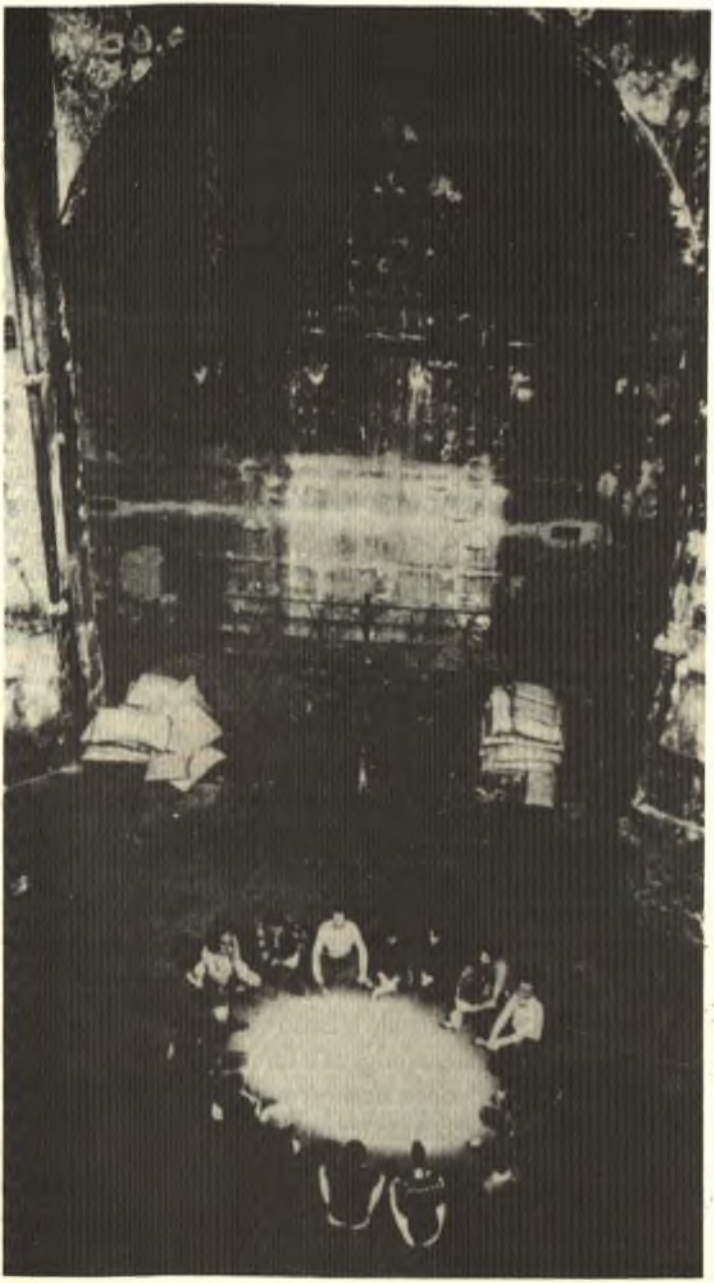
O ator começa pelo reconhecimento do público, da maneira mais simples possível. Pode brincar com um objeto, pode falar ou mostrar fragmentos de relações humanas — através da música, do

canto e da dança. Ao fazer isso está testando a reação da platéia — como numa conversa, em que logo sentimos o que toca e interessa ao outro. Quando o ator encontra um filão comum e o desenvolve, leva em conta todos os pequenos signos que indicam a resposta do público. A platéia percebe isso imediatamente, entende que é parceira no desdobramento da ação e fica surpresa e feliz ao descobrir que está participando do evento.

Em nossa experiência na África, na América e na França —



Exercícios no Bouffes du Nord



atuando em vilarejos isolados e violentas áreas urbanas para minorias raciais, idosos, crianças, delinqüentes, excepcionais, surdos, cegos — descobrimos que duas apresentações jamais podem ser idênticas.

Aprendemos que a improvisação é uma técnica excepcionalmente difícil e precisa, muito diversa da idéia generalizada de um *"happening"* espontâneo. Improvisar requer dos atores amplo domínio de todos os aspectos do teatro. Requer treinamento específico, grande generosidade e também sendo de humor. A improvisação genuína, que leva ao verdadeiro encontro com a platéia, ocorre apenas quando os espectadores sentem que são amados e respeitados pelos atores. Aprendemos que, em razão disso, o teatro improvisacional deve ir aonde as pessoas vivem. Aprendemos também que grupos de pessoas que vivem em alguma forma de isolamento, como os imigrantes na França, ficam deslumbrados e comovidos quando os atores chegam até eles com toda simplicidade e representam nos locais que lhes são familiares. É preciso usar do maior tato e sensibilidade para evitar dar-lhes a impressão de que sua intimidade está sendo invadida.

Se não houver intuito de um ato de caridade, mas apenas a sensação de que um grupo de seres humanos quer estabelecer contato com outro, o teatro torna-se então vida em forma mais concentrada. Sem o teatro, o encontro de um bando de estranhos não chegaria muito longe em pouco tempo. Mas as energias adicionais liberadas pelo canto, a dança, a interpretação de conflitos, a excitação e o riso são tão grandes que em apenas uma hora podem acontecer coisas fantásticas.

Esse efeito é particularmente intenso quando o grupo de atores inclui pessoas de diferentes origens e formações. Com uma companhia internacional, pode-se alcançar uma compreensão profunda entre pessoas que parecem não ter nada em comum.

Nesta época em que todos os aspectos da cultura estão sendo contestados, eventos dessa natureza, mesmo em pequena escala, trazem de volta a sensação de que o teatro pode ser útil. Até mesmo necessário.

A ÁFRICA DE BROOK
ENTREVISTA COM MICHAEL GIBSON

Em 1º de dezembro de 1972, um grupo de trinta pessoas — atores, técnicos e auxiliares — partiu da França rumo à África com o diretor Peter Brook. Iniciava-se uma jornada de três meses de trabalho experimental e pesquisa promovida pelo Centro Internacional de Pesquisa Teatral de Paris. Com o grupo seguia uma equipe cinematográfica; uma fotógrafa, Mary Ellen Mark; e John Heilpern, escritor e jornalista inglês.

GIBSON: Conte-me sobre a situação geográfica da excursão. Depois, vamos discutir o contato entre vocês e as pessoas que encontraram.

BROOK: Saímos da Argélia e atravessamos o Saara em direção ao Níger setentrional, até Agades, onde permanecemos uma semana. De lá descemos para o sul do Niger, até Zinder, e atravessamos a fronteira para Kano, na Nigéria. Daí descemos para o interior da Nigéria até Jos, que fica no planalto do Benin, o centro da Nigéria. De lá prosseguimos através da Nigéria até Ifé, onde fica a universidade, perto de Lagos, e para Cotonu, no Daomé, onde chegamos ao mar, quando o grupo todo saltou dos Land Rovers e saiu em desabalada carreira para entrar no mar, de roupa e tudo, por pura histeria ao ver a água depois de tanto tempo!

De Cotonu subimos através do Daomé novamente para o Níger, até a capital Niamey, e depois para o norte, atravessando um pedaço de Mali e de Gao, e então atravessamos o Saara por um caminho diferente, de volta à Algéria.

Representamos na Algéria, tanto na ida como na volta. Nossa

primeira apresentação foi na Algéria, o momento mais comovente de toda a excursão. Tínhamos acabado de cruzar a primeira parte do Saara quando chegamos a uma cidadezinha chamada In-Salah. Ninguém nos esperava, mas chegamos. Era de manhã; havia um minúsculo mercado, e de repente eu disse: "Vamos representar pela primeira vez, aqui!" E todos concordaram, porque gostamos do lugar.

Descemos, desenrolamos nosso tapete, sentamos e logo reuniu-se uma platéia. E havia uma coisa incrivelmente tocante — porque era o desconhecido total, não sabíamos o que podia ser comunicado e o que não podia. Soubemos depois que jamais havia acontecido algo parecido antes no mercado. Nunca havia surgido por lá um ator mambembe nem uma mera improvisação. Não existia nenhum precedente. Havia uma sensação de singela e total atenção, absoluta participação e aprovação fulminante. Foi algo que, talvez num segundo, mudou a noção de cada ator sobre o que a relação com o público poderia ser.

Fizemos improvisações breves, fragmentárias. A primeira era com um par de sapatos. Alguém tirava um grande par de botinas, pesadas e empoeiradas, que havia usado através do deserto, colocando-as no meio do tapete. Já era um momento muito intenso, todos olhando para aqueles dois objetos carregados de tantos tipos de significados. Daí uma pessoa após outra vinha e fazia várias improvisações com elas, partindo de uma premissa realmente comum: que primeiro só havia o tapete vazio — não havia nada — depois um objeto concreto. E sua aparição não se baseava em algo concebido ou preparado de antemão, mas de fato naquele momento, todos — atores e platéia — viam as botina como se fosse pela primeira vez. Através das botinas estabelecia-se uma relação com a platéia, de modo que o desenvolvimento era compartilhado numa linguagem comum. Estávamos lidando com uma coisa real para todos, portanto as outras coisas geradas por ela, o uso que lhes davam, era uma linguagem compreensível.

GIBSON: É possível descrever as improvisações?

BROOK: Não se consegue reduzir esse tipo de coisa a uma

descrição. Eles jogavam com as transformações que as botinas causam em pessoas diferentes, calcando-as de modos diversos — algo que qualquer um pode sentir e reconhecer imediatamente.

GIBSON: Vocês mantiveram contato com as pessoas depois?

BROOK: Sim. Conversamos. Houve até um mestre-escola que nos levou à sua casa para sentar no chão e tomar chá de hortelã. Em toda parte tivemos experiências semelhantes, isto é, as pessoas gostaram e ficaram interessadas. Quer dizer, é muito agradável, muito estimulante, mas só isto não significa grande coisa, porque de certo modo não poderia ser diferente. É um evento muito estranho. Não podemos nos deixar levar por isso, porque teria que haver algo radicalmente errado para que as pessoas não se interessassem por algo que nunca viram antes.

Mas é um grande aprendizado para os atores. O ator pode tomar consciência da permanente agitação que traz dentro de si, em parte pelos condicionamentos da sociedade ocidental, em parte pelas expectativas das platéias ocidentais. Alguma coisa tem que acontecer; é preciso mostrar um resultado. Isto sempre produz coisas que não estão devidamente preparadas.

Mas quando se tem uma platéia que está a seu lado, participante, mas sem sofreguidão ("Se você não inventar qualquer coisa, vou embora. Trate de acertar em cheio, e logo, porque é isso que espero de você!"), seja a que provém de si ou dos outros, atinge-se então um nível de relaxamento completamente diferente, a partir do qual as coisas podem acontecer de modo bem diferente e geralmente mais orgânico.

GIBSON: Fale um pouco sobre as etapas principais da excursão.

BROOK: A primeira fase, quando começamos com as apresentações, foi para nós como aprender um novo instrumento. Não conhecíamos nenhuma experiência semelhante para nos orientarmos. Nessa primeira fase o fundamental é descobrir as condições reais para se formar uma platéia. Qual o melhor meio de chamar o público? Qual o melhor período do dia? O que se faz quando há um pingo de gente? O que acontece quando há gente demais, e por

Na África - Lou Zeldis

quanto tempo pode-se continuar assim? Será preciso continuar? Pode-se parar? Pode-se esperar?

Foi a descoberta de nossa própria liberdade. O aprendizado concreto do que significa (inclusive em termos técnicos) manter a relação com uma platéia sob o sol escaldante da praça do mercado. E a diferença entre isso e representar à noite (tínhamos lâmpadas e um pequeno gerador). E descobrir a diferença entre a teoria e os fatos sobre o significado de levar eletricidade a uma vila que nunca havia visto luz elétrica. E isso nos aliena da população? Porque ali, de repente, não somos mais pessoas como eles, atores mam-

bembes se apresentando mas, de chofre, o complexo do mundo tecnocrático ocidental. Será verdade ou não?

Descobrimos que não era tão verdadeiro como pensávamos, realmente. De início tínhamos grandes dúvidas quanto ao uso da luz. Achávamos que algo precioso iria se perder, mas constatamos que era puro sentimentalismo, não a verdade. Num dos vilarejos que visitamos, instalamos as luzes e começamos a representar de dia. A certa altura veio o crepúsculo e, assim que escureceu, acenderam-se as luzes. Foi um momento extraordinário, após o qual toda atenção voltou-se novamente para o que se desenrolava, com uma concentração ainda maior por causa do efeito aglutinante da luz. Não pude distinguir, posteriormente, qualquer diferença entre as ocasiões em que representamos de dia ou à noite, com um par de lâmpadas. Não percebi nenhuma mudança nas relações dos moradores das vilas para conosco, exceto para melhor, porque à noite as apresentações normalmente se beneficiavam da concentração maior que se obtém quando algo é iluminado no meio da escuridão.

Nada trouxe tanto proveito aos atores como a tranqüilidade das platéias africanas. Para a maioria dos africanos, é muito natural não se manifestar. O africano não é mediterrâneo em seu comportamento. É sem dúvida dotado de enorme energia, mas também capaz de imensa quietude, e essa atenção silenciosa e concentrada era a dádiva mais preciosa para as apresentações.

Constatamos que existem leis quantitativas: quando havia gente demais, a audiência ficava constantemente agitada. As pessoas empurravam do fundo da multidão para tentar enxergar melhor. Foi algo que nunca conseguimos realmente dominar. Nunca descobrimos a técnica de controlar uma grande platéia agitada. A dificuldade é ainda maior quando se trabalha sem palavras.

Percebemos que havíamos preparado toda espécie de temas e momentos, não necessariamente para usá-los, mas para não chegar completamente despreparados. E constatamos imediatamente que quanto mais assumíamos o risco total, chegando nas vilas preparados para tudo mas sem a menor idéia do que íamos fazer, quanto

mais nos libertávamos realmente de qualquer tipo de estrutura ou idéia, tanto melhor era o resultado. As condições eram absolutamente imprevisíveis.

Alguém começava, e tudo se desenvolvia a partir do fato de que uma pessoa se levantava e andava. Ou alguém começava a cantar. É muito assustador, na verdade, assumir. Mas quanto mais se assumia o risco, melhores eram os resultados. Alguma coisa sempre se gerava a si mesma, influenciada de fato, a cada segundo, pela presença das pessoas, pelo lugar, pela hora do dia, pela luz — tudo isso se refletia nas melhores *performances*. E temas que havíamos trabalhado no passado voltavam então num lugar diferente, em outra ordem e de um modo diverso. Eram os melhores espetáculos. E quando tomávamos alguma coisa que havia funcionado bem e tentávamos repeti-la (geralmente por pura preguiça, cansaço ou falta de idéias), o resultado já não era tão bom. Era freqüente chegarmos a um ponto em que podíamos sentir uma barreira entre nós e o público porque estávamos presos a uma forma. Era uma forma que fazia sentido para nós. Acho que não foi novidade para ninguém, mas é tão diferente ter uma experiência de primeira-mão disso, sentir de verdade como é comum você estar numa faixa de onda diferente do público do teatro, sem ninguém notar, porque não foi criada uma relação completa, começando do zero.

E chegamos à conclusão de que o ideal seria que o espetáculo começasse desse ponto zero em que a platéia forma um círculo. Se você começar com alguma coisa que já tenha uma hipótese preconcebida, você já estará fora de alcance.

Você tem que criar esse primeiro dado. A coisa dos sapatos, por exemplo. Depois da primeira vez, nós desenvolvemos uma espécie de "*show* dos sapatos". Logo percebemos que estávamos pulando a primeira etapa, e vimos que no primeiro espetáculo o bom tinha sido que havia somente algumas pessoas sentadas no chão, tocando música e cantando um pouco. O primeiro passo dramático foi um par de sapatos. Não foi necessário um conceito de teatro. Não foi preciso preparar nada. Não era necessário conhecer interpretação,

nem saber que existia uma forma chamada teatro, porque lá estava o primeiro passo: um par de sapatos. Todos os fixavam porque já havia um ponto de interrogação sobre eles. Alguma coisa precisava acontecer. Todos olhavam para o lugar onde, tendo alguém praticado uma ação, uma nova ação era esperada.

E então percebemos quantas coisas aceitamos sem discutir. Em um ou dois lugares, chegamos a um ponto muito interessante: vimos que até mesmo a ficção, no sentido de estória, não é um postulado indiscutível. Quero dizer com isto que, quando um ator entra no círculo, leva uma rasteira e se estatela no chão, ele está assumindo que isso será entendido sem a menor dúvida como o princípio de uma estória. Ou quando um jovem ator adianta-se e começa a andar curvado como um velho. É obviamente a primeira cena de um tema de faz-de-conta sobre um velho. Mas o fato de estarmos às vezes em lugares onde jamais tinha havido qualquer espécie de teatro implicava em que até mesmo isso não podia ser tomado como postulado, porque se alguém que está andando normalmente curva-se de repente, pode ser que tenha realmente ficado doente nesse instante, ou esteja fazendo estranhos movimentos.

É muito interessante quando se atinge um ponto em que ainda não se formou o hábito mental de aceitar o desenvolvimento linear de uma estória, de modo que, na verdade, os eventos são captados como uma série de impressões desconexas. Assim, subitamente eles são tomados pelo que realmente são. Nesse momento os valores mudam, porque aí pode-se ver que talvez seu único valor real consistisse no produto final de sua seqüência, já que os momentos isolados não eram particularmente interessantes. Nesse momento o ator percebe que não pode depender da trama, porque se não produzir algo completo em si mesmo como o velho trôpego, não conseguirá atrair a atenção das pessoas que o rodeiam. E se não criar, aqui e agora, a diferença concreta entre o *real* e o *faz-de-conta*, a linguagem desse evento será sempre parcialmente impenetrável.

Começando realmente do zero, era muito interessante descobrir

quando, e de que modo, uma ação torna-se um enredo. Ou quando a ação temática é ou não um desenvolvimento. Há milhares de coisas que assumimos de antemão sem perceber, e todas essas questões se apresentaram concretamente na experiência que tivemos.

Por isso, uma de minhas impressões mais fortes foi de que esse tipo de experiência é talvez o mais necessário à formação teatral. Se alguém, antes de entrar para uma escola de arte dramática para estudar teatro — como ator, diretor, cenógrafo, autor — fosse primeiro levado a representar continuamente nessas condições, veria que todas as questões sobre seu trabalho futuro estariam aí diretamente colocadas. Nenhum processo que se desenvolva em salas de aula, teórico ou prático, pode evidenciar as questões essenciais como a experiência dessas condições e a consciência, momento a momento, de que algo está ou não está sendo feito.

GIBSON: Como é que o fato de vocês serem um grupo muito diversificado, de vários países do mundo, com equipamento e veículos, como isso afetou o modo como foram recebidos?

BROOK: As coisas são bem mais simples na África do que parecem ser à distância. A maioria das coisas que as pessoas discutiam e com que se preocupavam antes de partirmos dissiparam-se completamente na realidade da extraordinária qualidade humana que os africanos possuem. Por exemplo: antes de ir tive que explicar muitas vezes, enfrentando uma bateria de perguntas, por que o grupo queria ir e fazer isso. Lá, quando chegávamos a um lugar onde nunca tinha havido nada semelhante, íamos ao chefe da vila e, com a ajuda de qualquer intérprete, até mesmo de uma criança da vila, eu explicava com um mínimo de palavras que um grupo de pessoas, de diversas partes do mundo, pusera-se a caminho para descobrir se era possível estabelecer um contato humano através de uma forma particular chamada teatro, sem uma linguagem comum. Em toda parte isso era entendido sem maiores explicações. Parecia inédito, mas muito natural. Assim, nossa chegada não era um fato complicado.

Era um evento sempre bem recebido, e sempre acolhido dire-

tamente em seus próprios termos, por seu próprio valor. Acho que o grupo trazia a dose certa de simplicidade na sua própria abordagem, em termos humanos.

Não se ir a parte alguma fingindo ser o que não se é; o grupo viajou com todos os recursos para uma expedição desse tipo, portanto não podia se fazer passar por um grupo que tivesse vindo a pé e vivesse exatamente nas mesmas condições humanas das pessoas para quem se apresentava.

Mas isso não representava uma barreira; não condicionava o relacionamento entre as pessoas que chegavam e as pessoas que viviam lá. Não fugia às expectativas. Se um grupo de ocidentais — ou melhor, não-africanos — chegasse numa aldeia africana depois de cruzar o Saara a pé seria muito esquisito. Mas a chegada de estrangeiros com aquilo que é aceito como parte natural de seu modo de vida — carros, equipamento elétrico e tal — já era esperado.

Nossa maior cautela era com as câmeras. (Já desisti há muito tempo de carregar uma câmera porque detesto a sensação de chegar num lugar estranho e tentar surrupiar algo das pessoas com esse instrumento de violação.) Tomei o maior cuidado para não deixar que as máquinas fotográficas, câmeras de cinema e gravadores fossem manejados de modo insensível e mecânico que é característico dos turistas ocidentais.

Mas percebemos gradualmente que a câmera é um instrumento menos agressivo do que se poderia pensar à primeira vista. De fato, quando mais tarde começamos a filmar as coisas que fazíamos, percebemos que a câmera já é aceita como parte integrante da indumentária ocidental, como os calções, lenços e canetas esferográficas. O que a torna agressiva é o modo como é usada.

Levamos também nossa própria comida: primeiro, porque não havia informações precisas sobre os alimentos disponíveis, depois porque queríamos ter liberdade para ir onde quer que desejássemos. Havia nessa época uma terrível seca e falta de comida em muitos lugares que visitamos. Levamos então grande quantidade de comida seca e enlatada. Éramos trinta, um grupo grande demais

para chegar numa aldeia e esperar que nos dessem refeições, mesmo em troca de dinheiro.

Mas, na verdade, percebemos cada vez mais que lá se pode viver muito simplesmente. Em outra viagem podemos tentar viver apenas dos produtos da terra. Quando sentávamos em nosso acampamento comendo um cozido vindo de uma lata e queijo fundido saído de um pacote, era óbvio que seguíamos nosso modo de vida, como os africanos o deles. E quando as pessoas da aldeia vinham ao nosso acampamento podíamos dar-lhes algo do que tínhamos para comer.

Não importavam as aparências. O relacionamento tinha que ser criado — ou não — em termos humanos. E quando o espetáculo funcionava bem, o que acontecia era algo que só podia acontecer através daquela forma. Em outras palavras: se trinta estrangeiros chegarem de imprevisto numa aldeia, ficarem perambulando e olhando para os habitantes, ou se cria uma situação artificial ou a situação não tem como se desenvolver. Mas através do espetáculo, em uma hora, o relacionamento podia ser imensamente intensificado e desenvolvido porque algo havia acontecido.

Éramos pagos por isso. Certa vez, na Nigéria, vieram com uma sacolinha de moedas que haviam coletado; outra vez trouxeram frangos; outra vez, um bode. Porque havíamos feito algo que era uma oferenda, criando imediatamente um vínculo.

O que fizemos? É claro que não se pode ir a uma aldeia, representar durante uma hora e sair achando que se mudou a vida das pessoas. Mas é evidente que há um caminho aberto para centenas de companhias. Centenas de grupos poderiam, se quisessem — e sem grandes despesas — percorrer o continente apresentando-se desse modo com total receptividade.

Então poderia ocorrer algo muito estimulante, bem diferente do que acontece ao nível da cultura oficial. Porque a cultura oficial é geralmente ridícula. Países de todos os quadrantes costumam mandar companhias de *ballet*, companhias de ópera — os ingleses mandam companhias de Shakespeare — mas para onde? Para as grandes cidades. Assim, os espetáculos são apresentados para um

público majoritariamente composto por funcionários do governo e pelo corpo diplomático europeu. E as motivações dessa platéia são altamente suspeitas. De qualquer modo, não se estabelece uma relação. E a construção de um relacionamento diferente da relação entre forasteiros e africanos ao longo dos séculos *poderia* ter um sentido. Se fosse feita numa escala bem diversa. Se, durante um ano, numerosos grupos de vários países fizessem isso, poderia ter um significado muito diferente.

Em nossa exploração abrimos uma trilha que consideramos válida. É claro que existem problemas econômicos, mas não são insuperáveis, pois as pessoas conseguem chegar a qualquer parte do mundo, de um modo ou de outro, desde que o queiram. É só ter um grupo de atores e mais nada (levávamos conosco um tapete para definir o chão do palco, mas nem isso é necessário). Basta chegar lá e começar. No instante em que você aceita isso, abre-se uma possibilidade.

É uma experiência extremamente rica em todos os sentidos. Você tem que dar e receber. Você não demonstra, você não ensina e você não imita.

O africano, por exemplo, tem uma expressão corporal fantástica — sua capacidade rítmica e de movimento é mundialmente famosa. Mas no interior de cada cultura essa vasta capacidade é utilizada de modo muito restrito porque toda cultura, em suas danças e na sua música, trabalha com um espectro limitado de ritmos. Por isso, embora ninguém de nosso grupo pudesse movimentar-se como africano — ver um africano mover-se era sempre motivo de inveja, deslumbramento e admiração — os africanos, muito generosos, viam a coisa pelo ângulo oposto e diziam que para eles era muito interessante observar movimento que nunca haviam imaginado estar no âmbito natural de seus corpos. Interessavam-se em ver movimentos fora do comum ou em ouvir ritmos não familiares. Às vezes ritmos estranhos podem ser uma barreira se você não passou pelo processo de preparar-se para eles. Mas se houve um direcionamento nesse sentido, eles podem ser de grande interesse, porque seu repertório fica obviamente ampliado, tanto em termos

de sensibilidade como de percepção dos meios de expressão. Você passa a ver coisas que não lhe haviam ocorrido. Não vai imitá-las diretamente, mas elas lhe mostram possibilidades que você não concebera antes.

É isso que fazíamos continuamente em nosso contato com suas cerimônias, danças, cantos e rituais. E às vezes acontecia o inverso, de modo muito curioso. Emitíamos, por exemplo, sons que havíamos inventado em exercícios, não porque proviessem de nossa tradição, mas porque, ao tentar descobrir como a voz humana pode vibrar de modo que equivalha a determinada experiência emocional, chega-se a certos sons. Descobrimos então que os sons produzidos pelo nosso grupo e os sons emitidos pelos africanos em alguns de seus cantos eram os mesmos.

Certa vez passamos a tarde inteira sentados numa cabana em Agades, cantando. Nós e o grupo africano cantávamos alternadamente quando, de repente, percebemos que havíamos atingido exatamente a mesma linguagem sonora. Nós entendíamos a deles e eles entendiam a nossa. Foi muito empolgante porque, a partir de tantas canções diferentes, chegamos de súbito àquela área comum.

Outra experiência do mesmo tipo ocorreu uma noite em que estávamos acampados numa floresta. Pensamos que não havia mais ninguém num raio de muitas milhas mas, como sempre, um bando de crianças surgiu de repente do nada, chamando-nos com acenos. Estávamos sentados à toa, improvisando canções, e as crianças nos chamaram para ir ao seu vilarejo, a cerca de duas milhas dali, onde haveria canto e dança à noite e todos gostariam muito se fôssemos.

Daí atravessamos a floresta, chegamos à aldeia e vimos que realmente havia uma cerimônia em curso. Alguém havia acabado de morrer, era uma cerimônia fúnebre. Fomos muito bem recebidos e sentamo-nos sob a copa das árvores, em total escuridão, entrevendo apenas aquelas sombras ondulantes dançando e cantando. Inesperadamente, depois de umas duas horas, eles nos disseram:

"As crianças contaram que é isso que vocês fazem, também. Agora devem cantar para nós".

Improvisamos então uma canção para eles. E foi talvez um dos melhores trabalhos de toda a excursão. Porque a canção criada para aquela ocasião era extraordinariamente comovente, certa e adequada, promovendo realmente a união entre nós e os aldeões. É impossível dizer o que a gerou, porque foi produzida tanto pelo grupo que estava trabalhando junto num certo sentido, como por todas as condições do momento que a influenciaram: o lugar, a noite, o afeto por outras pessoas, o sentimento pela morte, de modo

Uma platéia africana

que estávamos realmente fazendo alguma coisa por eles em troca do que nos tinham ofertado.

Era uma canção extraordinária e, como tudo no teatro, algo que desaparece assim que é feito. Em teatro não se criam coisas para um museu ou loja, mas para o momento. E lá, numa instância dessa espécie de teatro, aconteceu de verdade. Podem perguntar: O que deixamos lá? Creio que a questão verdadeira é: O que compartilhamos?

GIBSON: Mas quais eram os seus motivos para empreender essa viagem à África?

BROOK: Para entender os motivos teríamos que examinar os motivos que fundamentam o Centro Internacional de Pesquisa Teatral em Paris, o que nos leva, no fundo, aos motivos de fazer teatro.

A razão de fundarmos o Centro era de começarmos a trabalhar fora de contextos. Meu próprio trabalho e o trabalho com o qual tinha contato desenvolviam-se sempre dentro de um dado contexto. Seja um contexto geográfico, cultural ou lingüístico, o fato é que trabalhamos dentro de um sistema. O teatro que funciona dentro de um sistema comunica-se no âmbito de um sistema de referências. O sistema principal é a língua, no sentido usual da palavra. A conversação falada em inglês é incompreensível para alguém cujo ouvido está sintonizado apenas, digamos, na conversação falada em finlandês. Essa é a maior barreira. E mesmo no inglês há formas de modismos lingüísticos, gíria e referências locais que restringem quase totalmente o grupo de pessoas que podem compartilhar de uma experiência comum com os atores. Essa experiência comum, em maior ou menor grau, baseia-se em algo que não é universal.

Não se trata apenas da língua. Ocorre com toda espécie de manifestação que tenha um determinado significado criado por modos de comunicação. Ao mesmo tempo, porém, ao trabalhar com Shakespeare, por exemplo, já tivemos a experiência oposta: alguns dos espetáculos mais vigorosos das obras a que estive ligado ocorreram, paradoxalmente, onde as pessoas menos compreen-

diam a língua. O que provoca uma estranha indagação. Não se trata, obviamente, de negar o assombroso poder e riqueza da língua, mas isso sugere que há inúmeros outros sinais sendo emitidos simultaneamente; e em certas circunstâncias, o espetáculo é capaz de afetar mais intensamente se apenas uma parte dos sinais forem captados.

Escrevi em *O Teatro e seu Espaço (*)* sobre a experiência de apresentar *Rei Lear* na Europa Oriental e nos Estados Unidos, sendo que no leste europeu as pessoas que não compreendiam a língua recebiam mais do que o público da Filadélfia, que teoricamente entendia a língua mas não estava em sintonia com a peça. Então, a partir desse tipo de observações e experiências paradoxais, especialmente da constatação básica de que não existe em parte alguma do mundo um teatro completo, mas apenas fragmentos de um teatro, pusemo-nos a caminho para investigar quais as condições através das quais o teatro poderia falar de modo direto. Em que condições seria possível que aquilo que acontece numa experiência teatral se originasse de um grupo de atores e fosse recebido e compartilhado pelos espectadores sem o auxílio e o obstáculo de signos e símbolos culturais comuns?

Todo o nosso trabalho desenvolve-se em torno deste problema, de várias maneiras. Quando fomos à África, não almejávamos encontrar algo que pudéssemos aprender, trazer conosco ou copiar. Fomos à África porque em teatro o público é um elemento criativo do evento primordial, tão poderoso como o ator. Se o público participa de um jeito que está na moda, mostrando que participa porque se desloca por vários espaços, se participa ficando parado, de pé, ou se participa sentado, tudo isso é de importância secundária. O fundamental é que o fenômeno teatral só existe quando o que foi preparado por um grupo de pessoas, e está incompleto, entra numa relação química com outro grupo, um círculo mais

---

* *O Teatro e seu Espaço (The Empty Space)*, de Peter Brook (Petrópolis, RJ: Vozes, 1970). (N.T.)

amplo formado pelas pessoas que lá estão como espectadoras. Quando essa fusão acontece, ocorre então um evento teatral. Quando a fusão não acontece, não há evento.

E essa combustão, esse processo químico depende em grande parte de certos elementos trazidos pelo público.

Vamos falar um pouco sobre o público no teatro ocidental.

A atitude básica da gente de teatro, seja quem for, em relação à platéia, é dúbia. É muito difícil haver um crédito de confiança — e nunca uma base de amor — em relação à platéia. O teatro perderia totalmente o sentido se a platéia fosse selecionada, escolhida a dedo — se fosse obrigada a mostrar um passaporte moral na porta, antes de entrar no teatro. Acho que não se poderia imaginar nada pior. Parte do esplendor do teatro, pelo menos do teatro possível, é que qualquer um pode entrar. É sempre uma mistura indefinível de gente que se junta em torno de um núcleo. Não se sabe quem vai estar lá, e na hora do espetáculo são todos bem-vindos. Na verdade, no momento da representação, o ator mantém uma relação ambígua com o público. Ele precisa do público, quer que a platéia esteja lá, mas não confia nela e sente que ela é basicamente hostil. O público aporta elementos de julgamento que fazem do trabalho do ator em parte uma luta para dominar a platéia. A melhor ilustração disso está no teatro francês, onde encontramos a expressão *se défendre*. A relação do ator com o público é vista como uma autodefesa contra essa suposta hostilidade — que presumivelmente irá aniquilá-lo a não ser que ele, com sua interpretação, seus truques e seu papel, esteja em condições de defender-se galhardamente.

Parte do trabalho em nosso teatro deve consistir justamente em desarmar, em trabalhar concretamente o público para criar nele um estado de espírito favorável. E talvez uma parte do trabalho da direção — considerado em todas as suas formas, desde as mais incipientes — consista na efetiva preparação de uma platéia começando do zero, ou abaixo de zero, a partir de uma hostilidade, de uma frieza altiva (típica das noites de estréia), uma atitude ativamente contrária ao evento vinda de vários lados. A superação

desse estado e a preparação da platéia, conduzindo-a passo a passo até o ponto em que um evento possa acontecer, fazem parte das técnicas de direção,

Mas o que buscamos é algo infinitamente mais frágil. A razão pela qual trabalhamos tanto a portas fechadas, a razão de só admitirmos umas poucas pessoas, ou talvez, às vezes, uma minúscula platéia, é que estamos tentando algo que é mais frágil, porque estamos indo um pouco além pela primeira vez.

Neste ponto todo grupo experimental já percebeu algo que é, a meu ver, uma descoberta perigosa e profundamente desagradável — que certas coisas que um grupo de atores pode fazer a portas fechadas são melhores quando se está só e ficam comprometidas diante de uma platéia.

É uma descoberta altamente destrutiva e nefasta para qualquer grupo de atores, pois é dela que provém um dos piores fenômenos da última década: grupos que chegam à conclusão lógica de que a própria idéia do teatro ser feito para outrem é uma concepção insincera. A sinceridade consistiria em criar um mundo fechado onde se usam formas teatrais, improvisações etc. como exercícios, para si mesmo. Se permitem que o público entre é com ostensivo descaso e desdém, como pessoas a quem se dá o privilégio de vir e assistir um grupo que não faz qualquer esforço para incorporá-las, limitando-se à concessão mínima de deixá-las à porta catando as migalhas. Para mim, é uma situação apavorante.

A descoberta de que as coisas mais criativas e imprevisíveis acontecem quando não há ninguém para testemunhá-las, e quando há testemunhas não acontecem, é uma descoberta trágica, que nega de fato toda a existência do teatro.

Por isso, o que pretendíamos na África era ir ao encontro do que se poderia considerar um público ideal — um público que respondesse com vivacidade e tivesse abertura total a quaisquer formas, porque não foi de modo algum condicionado pelas formas ocidentais.

Quando se deixa para trás um pequeno círculo de pessoas nas cidades africanas, a gente se depara com um continente inteiro

completamente livre de ligações com o teatro, segundo o sentido que damos à palavra. Trata-se porém de um público que, com toda a sua abertura, não tem nada de ingênuo — não é um público primitivo. O primitivismo é uma noção completamente falsa em relação à África, onde as civilizações tradicionais são não apenas extremamente ricas e completas mas também, no tocante ao teatro, preparam o público de maneira excepcional.

O africano que foi criado nas tradições do modo de vida da África tem uma compreensão altamente desenvolvida da dupla natureza da realidade. O visível e o invisível, e o livre trânsito entre ambos, são para ele, de modo muito concreto, dois modos de ser da mesma coisa. Algo que constitui a própria base da experiência teatral — aquilo que chamamos de faz-de-conta — é simplesmente uma passagem do visível para o invisível, retornando no sentido inverso. Na África isto é considerado não como fantasia, mas como dois aspectos da mesma realidade.

Foi isso que nos levou à África, para termos a possibilidade de testar nosso trabalho com o que se poderia considerar um público ideal.

GIBSON: Você acredita que haja condições de afirmar agora se aquilo que vocês absorveram nessa experiência é aplicável ao teatro num contexto ocidental?

BROOK: O que estamos buscando é muito simples, porém muito difícil de alcançar: como, em teatro, criar formas simples. Formas que, em sua simplicidade, sejam compreensíveis e ao mesmo tempo carregadas de significação. Acho que todos nós sabemos como dividir isso em duas alternativas desinteressantes: "simples" no sentido de pueril e simplista, e "complexo" significando "acessível apenas a pessoas com uma formação intelectual específica", o que traz de volta a eterna distinção entre o elitista e o popular.

"Simples", na verdade, é o que é simples no sentido de que um círculo é simples, embora seja o símbolo mais denso — um gato, uma criança e um sábio farão uso do círculo, cada qual a seu modo. Do mesmo modo, a inocência que queremos encontrar no teatro é aquela em que as formas possam ser simples — o que é muito

difícil de conseguir no teatro tal como o conhecemos — simples e portanto muito acessíveis, porém impregnadas de todo o conteúdo que a verdadeira simplicidade deve conter.

Nesse sentido, creio que a experiência africana tenha ampliado o nível de preparação de todos nós. É algo que não podemos repartir com outras pessoas em termos teóricos. Se alguém disser: "Não é justo que um pequeno grupo possa ter esse tipo de experiência, que fica sendo exclusivamente dele" — sim, é verdade. Mas é, de certo modo, como qualquer outra experiência na vida. Não se pode compartilhá-la, exceto através de uma forma já distanciada.

Fizemos um filme dessa jornada, captando alguns de seus aspectos. Mas a experiência concreta, em si mesma, só poderá tornar-se acessível através do trabalho que fizermos. Nossa forma provém dessa jornada e desse experimento.

O MUNDO COMO ABRIDOR DE LATAS

No coração da África, escandalizei um antropólogo ao sugerir que todos temos uma África dentro de nós. Expliquei que isso se baseava em minha convicção de que cada um de nós é apenas uma parte do homem completo: que o ser humano totalmente desenvolvido conteria em si o que hoje é chamado de africano, persa ou inglês.

Todos podemos ser suscetíveis à música e às danças de outras raças diferentes das nossas. Podemos igualmente descobrir dentro de nós os impulsos que geram tais sons e movimentos insólitos, fazendo com que se tornem nossos. O homem é mais do que sua cultura determina; os padrões culturais vão muito além das roupas que usa, mas não deixam de ser apenas indumentárias nas quais

Na África — O autor e François Marthouret

se corporifica uma vida desconhecida. Cada cultura exprime um fragmento diverso do atlas interior: a verdade humana, como um todo, é global, e o teatro é o lugar onde se pode montar esse quebra-cabeça.

Nos últimos anos, tenho tentado usar o mundo como um abridor de latas. Procuro deixar que os sons, formas e atitudes de várias partes do mundo atuem sobre o organismo do ator, assim como um grande papel permite que ele supere suas possibilidades aparentes.

No teatro fragmentário que conhecemos, as companhias tendem a ser compostas por pessoas que pertencem à mesma classe e partilham as mesmas visões, as mesmas aspirações. O Centro Internacional de Pesquisa Teatral foi formado com base no princípio oposto: reunimos atores que nada tinham em comum — nem a língua, nem os signos, nem mesmo as piadas.

Trabalhamos a partir de uma série de estímulos, todos provindos de fora, que nos desafiaram. O primeiro desafio vinha da própria natureza da linguagem. Descobrimos que a textura sonora de uma linguagem é um código, um código emocional que dá testemunho das paixões que o forjaram. Por exemplo: foi graças à capacidade dos gregos antigos para vivenciar intensamente certas emoções que sua linguagem tornou-se um instrumento excepcional. Se tivessem tido outros sentimentos, teriam desenvolvido outras sílabas. A combinação de vogais em grego produzia sons que vibram mais intensamente do que no inglês moderno — e basta que um ator pronuncie essas sílabas para extrapolar a constrição emocional da vida urbana do século vinte e ascender a uma plenitude de paixão que ele nunca imaginou possuir.

Em Avesta, a linguagem do Zoroastro há dois mil anos atrás, encontramos padrões sonoros que são hieróglifos da experiência espiritual. Os poemas de Zoroastro, que na página impressa em inglês parecem vagos e melosos chavões, tornam-se perorações de espantosa força quando certos movimentos da laringe e respiração passam a fazer parte inseparável de seu significado. O estudo que Ted Hughes fez deste fenômeno originou *Orghast* — um texto que representamos em colaboração com um grupo da Pérsia. Embora os atores não falassem a mesma língua, descobriram a possibilidade de uma expressão coletiva.

O segundo desafio, que também veio de fora para os atores, era o poder dos mitos. Ao representar mitos conhecidos, desde mitos do fogo a mitos de pássaros, o grupo foi levado a extrapolar suas percepções cotidianas, tornando-se apto a descobrir a realidade oculta por trás das fantasiosas armadilhas da mitologia. Pôde então abordar a mais comezinha das ações, o gesto, a relação com objetos

familiares sabendo que um mito, se é verdadeiro, nunca pertence ao passado. Se soubermos procurá-lo, iremos encontrá-lo de imediato, numa varinha, numa caixa de papelão, numa vassoura ou num baralho.

O terceiro desafio veio ao deixarmos que o mundo exterior — pessoas, lugares, estações do ano, momentos do dia ou da noite — agissem diretamente sobre os atores. Estudamos desde o início qual o significado da platéia e nos abrimos deliberadamente para receber sua influência. Invertendo o princípio de base das excursões teatrais, nas quais um trabalho fechado permanece constante apesar da mudança das circunstâncias, em nossas viagens tentamos fazer com que nosso trabalho se adequasse ao momento da apresentação. Isto às vezes provinha de pura improvisação, como, por exemplo, chegar numa vila africana sem quaisquer planos predeterminados e deixar que as circunstâncias criassem uma reação em cadeia, a partir da qual um tema surgisse tão naturalmente como numa conversa. Houve casos em que deixamos a platéia dominar os atores completamente — como em Lamont, Califórnia, onde numa manhã de domingo, à sombra de uma árvore, uma multidão de grevistas que tinham acabado de ouvir César Chávez, incentivaram nossos atores a criar as imagens e personagens de que necessitavam emocionalmente para aclamar ou vaiar. Desse modo, a *performance* tornou-se uma projeção direta do que era fundamental na concepção do público.

Na Pérsia, tiramos *Orghast* do cenário de tumbas reais e de sua platéia intelectual, e fizemos uma apresentação num vilarejo, para ver se podíamos trazer a peça para um plano mais concreto. Mas a tarefa era difícil demais — ainda não tínhamos adquirido a experiência necessária. No entanto, dois anos depois, na Califórnia, junto com o Teatro Campesino, representamos *A Conferência dos Pássaros* para uma platéia de lavradores, num parque, e o entrosamento foi perfeito: um poema Sufi traduzido do persa para o francês, do francês para o inglês e do inglês para o espanhol, representado por atores de sete nacionalidades diferentes, conseguiu atravessar os séculos e o mundo. Não era um clássico estran-

geiro: encontrou um significado novo e instigante no contexto da luta dos chicanos.

Isso só foi possível porque havíamos aprendido muitas lições em nossa trajetória. De uma favela próxima a Paris aos vilarejos da África, para platéias de crianças surdas, internos de hospícios, psiquiatras, executivos em treinamento, jovens delinqüentes; em penhascos, cavernas, mercados de camelos, esquinas, centros comunitários, museus e até um zoológico — e também em espaços cuidadosamente preparados e organizados — a pergunta "O que é teatro?" tornou-se para nós uma questão que devia ser enfrentada e respondida imediatamente. A lição, ensinada e reiterada, foi sempre a de respeitar as platéias e aprender com elas. Vibrantes de entusiasmo (lembro-me de três centenas de adolescentes negros no Brooklyn); ou ameaçadoras, drogadas, no Bronx; ou graves, imóveis e atentas (num oásis do Saara), a platéia é sempre "o outro", tão essencial como o parceiro na conversa ou no amor.

E é evidente que não basta apenas agradar "o outro". Essa relação implica uma responsabilidade extraordinária: alguma coisa tem que acontecer. O quê? E aqui chegamos às questões básicas: o que queremos do evento? O que trazemos a ele? No processo teatral, o que precisa ser preparado, o que deve deixar-se livre? O que é enredo, o que é personagem? O evento teatral diz alguma coisa ou opera por uma espécie de intoxicação? O que pertence à energia física, o que pertence à emoção, o que pertence ao pensamento? O que pode ser tomado do público, o que deve ser dado? Que responsabilidades temos que assumir por aquilo que deixamos com a platéia? Que mudança pode causar um espetáculo? O que pode ser transformado?

As respostas são difíceis e mutáveis, mas a conclusão é simples. Para aprender sobre o teatro é preciso mais do que escolas ou salas de ensaio: é uma tentativa de corresponder às expectativas de outros seres humanos no sentido de que tudo pode ser descoberto — desde que se confie nessas expectativas, naturalmente. Por isso a busca de platéias era tão vital.

Outro aspecto do processo que estávamos desenvolvendo era o

de intercâmbio entre o trabalho dos grupos. Grupos de várias nacionalidades haviam passado pelo nosso Centro em Paris, o que preparou o caminho para a experiência de oito semanas de convivência com o Teatro Campesino em San Juan Bautista. Em tese, não podia haver dois grupos mais diferentes, e embora sempre procurássemos os opostos, é óbvio que nem toda combinação funciona. Neste caso, tivemos desde o início a vantagem de que entre mim e o diretor do grupo, Luis Valdez, havia um entendimento miraculosamente afinado. "De maneiras diferentes", disse Luís no primeiro dia, "estamos todos tentando nos tornarmos mais universais. Mas universal não significa vasto e genérico. Universal significa, essencialmente, relativo ao universo." Foi a partir desta premissa que começou o trabalho de nossos dois grupos — tentando relacionar cada pequeno detalhe específico ao contexto mais amplo. Por exemplo: tanto para o Teatro como para Chávez, a palavra "*union*" (sindicato) não significa apenas uma organização de trabalhadores, mas também unidade, com todas as suas conotações.

O trabalho com o Teatro Campesino foi uma experiência importantíssima, demonstrando a possibilidade de grupos diferentes ajudarem-se mutuamente na busca do mesmo objetivo. Foram novamente as diferenças entre os grupos que geraram as experiências mais vigorosas.

Em Paris, em 1972, trabalhamos com crianças surdas, que nos comoveram pela vivacidade, eloqüência e rapidez de sua linguagem corporal. O Teatro Nacional Americano dos Surdos passou um período muito rico conosco, pesquisando movimento e som, e ampliando as possibilidades de ambas as companhias.

Daí veio o verão em que trabalhamos intensamente numa reserva em Minnesota com o Grupo Indígena Americano da La Mama (*). A sensibilidade excepcional desses atores com a lin-

---

* O La Mama é um dos mais importantes teatros experimentais do mundo, com sede em Nova York. (N.T.)

guagem dos sinais nos convenceu de que ocorreria algo importante se conseguíssemos juntar o grupo indígena e o dos surdos. E assim um belo dia, no silêncio de nosso espaço na Brooklyn Academy of Music, estávamos todos reunidos. E como o teatro é um meio de comunicação muito mais potente do que qualquer padrão social, fizemos um trabalho teatral juntos. Começamos com a comunicação direta através de sinais, que logo se estendeu dos signos da conversação aos signos poéticos, penetrando em seguida naquela estranha zona onde aquilo que, para alguém que ouve, é uma vibração sonora, para uma pessoa surda é um movimento vibrátil. Ambos se tornaram o mesmo e único canal de expressão.

Nessa mesma noite resolvemos atuar juntos e preparamos rapidamente uma versão especial da *Conferência dos Pássaros* da qual participaram os três grupos. Atuar diante do público produz uma chama que faz com que toda experiência chegue ao auge; tecnicamente, o espetáculo foi bem tosco, mas o acabamento e o profissionalismo tinham pouca importância no caso. Havia uma força bruta causada pela combustão de três elementos diversos. O público dessa noite não tinha noção do que dava ao espetáculo aquela eletricidade especial, mas tanto a platéia como os grupos vivenciaram uma experiência humana de incalculável valor. Por mais de doze horas, o teatro havia sido um ponto de encontro e o espetáculo tornara-se uma expressão da essência desse encontro.

Permanecemos cinco semanas no Brooklyn e pretendíamos fazer dessa temporada um todo coerente, juntando todos os elementos distintos de nosso trabalho num processo único. Tentamos integrar o trabalho mais tosco feito nas ruas, os exercícios concentrados e silenciosos, discussões e demonstrações que realizamos na Brooklyn Academy of Music. Extraímos de cada dia tudo o que ele podia dar e cobramos de nós próprios todas as reservas de energia. Isto nos levou a correr imensos riscos, e a carga de trabalho era tão pesada, a pressão tamanha, o tempo tão curto, as transformações tão surpreendentes que o grupo freqüentemente ficava extenuado e a qualidade das experiências variava como o tempo.

O que nos levou à beira do colapso foi a tentativa de aproveitar

todos os momentos livres para nossos próprios ensaios, ao mesmo tempo em que prosseguíamos a experiência com *A Conferência dos Pássaros*. Esta peça estava em constante evolução — já havíamos apresentado várias versões na África, outras em Paris e muitas através da América do Norte antes de chegar ao Brooklyn. No final, fazíamos um rodízio no elenco todas as noites, de modo que cada membro do grupo pudesse trazer uma nova visão de cada papel, contribuindo assim para o desenvolvimento geral da peça. Na última semana, sete pares de atores foram responsáveis por sete versões diferentes. Na última noite houve três sessões: às 20 h, à meia-noite e de madrugada. A primeira foi improvisada; a segunda, grave e textual; a terceira foi ritualística. Entre si, refletiam a experiência de três anos. Mostraram-nos que aquilo que procurávamos podia ser alcançado.

Sempre me perguntam se pretendo "voltar" a fazer o legítimo teatro. Mas a pesquisa não é um pote que se abre e depois se coloca de volta na cristaleira, e todo teatro tem possibilidade de ser "legítimo". Durante anos, todas as produções monumentais em que estive envolvido foram resultado de extensos períodos de pesquisa em reclusão. Os dois aspectos do processo devem coexistir como o balanço de um pêndulo. Portanto, não se pode renunciar ao princípio de representar para grandes platéias. Em teatro, tanto a pequena experiência como o grande espetáculo podem ter qualidade e significação. O importante é que procurem capturar a verdade e a vida. Mas o cativeiro mata rápido. Por isso não há conclusões. Os métodos precisam mudar sempre.

OS IK

Os Ik é uma estória que mostra um mundo em ruínas. Os escombros são tão claros, suas silhuetas tão nítidas que parecem esboçar vividamente para nós como era a vida antes, nos bons tempos. Vemos a miséria e sentimos como poderia ter sido: aí está a tragédia. E os atores não podem representar esse povo degradado e moralmente destruído julgando a sangue-frio. Pelo contrário, têm que se investir com a maior verdade possível nos corpos emaciados e famélicos dos Ik.

Trabalhamos nesta peça durante um ano e meio. Passamos grande parte do tempo improvisando cenas a partir dos minuciosos estudos antropológicos de Colin Turnbull em *O Povo da Montanha*, mas desta vez a necessidade forçou-nos a desenvolver uma técnica completamente nova. Trabalhamos a partir de fotografias e fizemos centenas de improvisações-relâmpago — nunca superiores a trinta ou quarenta segundos. Os atores estudavam as fotografias e tentavam reproduzir com precisão cada vez maior os detalhes de cada atitude, até a mais ínfima curvatura de um dedo. Quando o ator ficava satisfeito porque havia podido captar a pose exata do Ik na fotografia, sua tarefa consistia em trazer essa imagem à vida, improvisando cada movimento a partir de alguns segundos antes do *click* da foto e continuando por alguns segundos depois.

Estávamos aí muito distantes do que se entende normalmente por "improvisação livre". Descobrimos que isso permitia que atores americanos, japoneses e africanos compreendessem bem concretamente algo sobre como interpretar pessoas famintas, uma condição física que nenhum de nós jamais havia experimentado,

não podendo portanto atingi-la pela imaginação ou pela memória. Quando os atores começaram a ver-se próximos dos ossos das personagens da vida real, foi então possível fazer improvisações realistas a partir do material de Turnbull. Mas essas improvisações não eram nada teatrais, eram fragmentos da vida dos Ik, como tomadas de um documentário cinematográfico. No fim, tínhamos várias horas de comportamento observado em estado quase puro, e foi com esse material que nossos três profissionalíssimos autores, Colin Higgins, Denis Cannan e Jean-Claude Carrière, começaram

Os Ik — Andreas Katsulas, Malick Bowens e Miriam Goldschmidt

a trabalhar, quase como editores num estúdio de montagem, rodeados por milhares de pés de filmagem em locação. Sistematicamente, eles garimparam o essencial nesse material e sua eventual teatricalidade foi resultado de extrema condensação.

Segundo Turnbull, antes da calamidade que os privou de toda espécie de comida, os Ik eram uma tribo normal e tranqüila, unida pelos mesmos laços que estruturam todas as sociedades africanas tradicionais. O efeito da fome, porém, foi a destruição de todas as formas de vida comunitária, inclusive os rituais. No final, o último sacerdote sobrevivente, Lolim, é expulso por seu próprio filho, para morrer solitário, sem nenhuma cerimônia, na encosta da montanha. Mesmo aí, porém, restava um derradeiro vestígio de fé: os Ik continuariam contemplando a montanha sagrada, Morongule.

Do mesmo modo, no mundo contemporâneo, gente que há muito tempo deixou de ir à igreja ainda se reconforta com sua fé particular e suas orações secretas. Tentamos nos convencer de que os laços de família são naturais e fingimos ignorar o fato de que eles têm que ser nutridos e mantidos através de energias espirituais. Com o desaparecimento dos cerimoniais autênticos, com rituais vazios ou extintos, não há corrente fluindo de indivíduo para indivíduo e o corpo social, enfermo, não pode ser curado. Assim, a história de uma minúscula, remota e desconhecida tribo africana, em circunstâncias que parecem ser muito particulares, é na verdade sobre a decadência das cidades do Ocidente.

Turnbull viveu por muito tempo entre os Ik, passando da compaixão à raiva e à aversão. Nele, o condicionamento de cada célula julgava e condenava aquilo que, para um ocidental, era a desumanidade dos Ik. No entanto, ao ver a peça pela primeira vez alguns anos depois, ele ficou fascinado, não apenas porque foi levado a reviver sua experiência com os Ik, mas porque descobriu que podia entendê-los de um modo diferente. Por que? Acho que isso toca no âmago do sentido da interpretação. Nenhum ator pode visualizar a personagem que interpreta com a frieza de um observador; tem que senti-la de dentro para fora, como a mão numa luva, e perde o rumo toda vez que se permite julgar. No teatro, o ator

defende sua personagem e a platéia o acompanha. Nossos atores conseguiram converter-se nos Ik e portanto amar os Ik; e Colin Turnbull, ao assisti-los, viu-se transportado para além de seu treinamento profissional como observador, para algo antropologicamente suspeito, mas tão comum no teatro — compreender através da identificação.

UM ABORÍGENE, PRESUMO

Minúscula pista de pouso no coração da Austrália. O aborígene que havia esperado pacientemente o dia inteiro por seu avião olha para a placa e atravessa a porta para fazer suas necessidades, interpretando corretamente o símbolo do banheiro masculino — cartola, bengala e um par de luvas.

A equipe de filmagem que está registrando nossa excursão reuniu um grande grupo de aborígenes do interior para nos assistir em *Os Ik*, porque a peça é sobre um povo levado à beira da extinção. Minha primeira impressão é de homens corpulentos, com olhos inchados e semicerrados, barrigas protuberantes dobrando-se sobre a cintura das calças, mulheres igualmente obesas. Parecem interessados pelo espetáculo e depois dançam para nós. Suas danças, para as quais se preparam lenta e cuidadosamente, duram apenas alguns instantes: alguns movimentos lânguidos e pronto. "Ajudem eles!", grita um, que é maluco e fala um pouco de inglês. "Vocês gostaram?", pergunta outro.

Com o auxílio de intérpretes e muita gesticulação conto-lhes a história dos Ik e constato que ao contar-lhes sobre uma tribo africana brutalmente privada de sua terra, estou contando a eles sua própria história.

Os aborígenes são gordos pelas mesmas razões que os Ik são magros. Todo um modo de vida foi arrasado; para os famintos Ik isso significa comer copa de pedras para encher o estômago, para os aborígenes significa seguro-desemprego, com pão e chá açucarado em excesso. Para os Ik não há esperança nem futuro. Nossos aborígenes foram fotografados num supermercado, subindo e descendo pela primeira vez numa escada rolante, rindo e assustados. Foram filmados e filmaram a si mesmos com sua primeira câmera de vídeo. Antes de partirmos, os aborígenes haviam vendido suas passagens aéreas para comprar um caminhão Toyota. Seu modo de vida foi destruído? O que podem preservar? Gostaria de saber mais. O advogado dos aborígenes, Phillip Toyne, estava viajando por todo o país para participar das negociações sobre o Estatuto da Terra. Convidou-me para ir com ele.

Alice Springs, no centro do continente, é uma cidade quadrada, de edifícios baixos com muita madeira. É também branca e reacionária. Um jornalista inglês, para desgraça da imprensa britânica e deleite dos habitantes locais, descreveu recentemente os aborígenes de Alice Springs como sendo indistinguíveis das cestas plásticas de lixo das calçadas. Quando os negros chegam à cidade vindos das reservas, freqüentemente vão parar na cadeia, já que são tão susceptíveis à bebida como os indígenas americanos. Quando chegamos, o líder de uma comunidade aborígene tinha acabado de suicidar-se. Quando menino, tinha sido tirado de sua tribo à força e internado numa escola missionária, onde lhe ensinaram hinos ingleses e história da Inglaterra. Cresceu cheio de ódio por tudo que era branco e uma noite estourou os miolos. Vamos a seu funeral numa nova e resplandescente igreja católica. A congregação negra escuta uma série de revoltantes tributos. Uma senhora branca, miúda, com uniforme de enfermeira, canta ao microfone com voz empostada de soprano ligeiro. Um violento pregador leigo mestiço troveja sobre a congregação, no estilo de Billy Graham — e depois o padre comenta delicadamente as circunstâncias da situação.

Fora da igreja, contam-me sobre outro negro, raptado de seu lar

de maneira idêntica, mas que voltou para seu povo com vinte anos e passou pela árdua iniciação de um menino de catorze. Agora é um ancião muito respeitado, que conhece como ninguém os costumes dos brancos.

De Alice Springs e Ernabella num monomotor Graumann pilotado por meu amigo, o advogado Phillip. A paisagem é um disco de terra devastada cortada por rios secos, manchada por lençóis de sal, onde despontam apenas grandes rochas isoladas e alguns picos, e entrecortada pelas longas faixas alaranjadas das estradas. A terra é recoberta por um pó cinzento e esverdeado, da cor do tabaco que os aborígenes misturam com cinza e colocam em bolinhas atrás das orelhas.

Ernabella é uma missão desde 1928, quando foi implantada como uma espécie de pára-choque para os aborígenes entre suas terras e as cidades.

A maioria das missões exige: Se você quer o nosso Deus, renuncie ao seu — mas esta aceita ir à igreja mesmo mantendo suas antigas cerimônias. No centro de Ernabella, um pilar com um relógio que não funciona, uma grande igreja, um prédio público e uma loja, ambos decrépitos, além de uns poucos edifícios baixos, separados por uma estrada vermelho-ocre. Ouve-se o tempo todo uma voz vinda de um rádio, passando informações de vila a vila, logo seguida por um segundo alto-falante, chamando a todos para uma reunião.

Debaixo de uma árvore num jardim os velhos com barbas finas, narizes chatos e barrigas protuberantes sentam-se de pernas cruzadas. Usam faixas vermelhas na cabeça e não possuem um dente da frente, que são as marcas da iniciação. As mulheres juntam-se a eles. Cachorros passeiam por ali e são expulsos a socos e pedradas. Phillip discursa, às vezes em inglês, às vezes em Pitjinjajare. As pessoas escutam, impassíveis. Uma mulher forte, com um braço enfaixado, bate no chão de vez em quando com uma longa vara. Um velho enxota as crianças, exceto uma, sem dúvida sua filha, que enche de pó uma xícara de brinquedo e urina nela para fazer uma pasta. Um jovem lê um gibi chamado *Para Aman-*

tes; um velho, com uma camiseta manchada onde se lê "Melbourne Medical School", um gorro de duende de algodão verde e sua face é tão escura, sua barba tão rajada de poeira que ele parece uma foto em negativo, como o manto de Turim. Outro velho, de peito nu com a pança impressionante, escuta à distância, pois um dos inúmeros e complexos tabus interfamiliares deve impedi-lo de sentar-se com os outros.

Phillip explica as últimas novidades na luta dos aborígenes para retomar a posse das terras que foram suas durante quarenta mil anos. As terras foram roubadas — ou no máximo compradas por um punhado de bugigangas — pelos primeiros colonizadores, e hoje essa história de brutalidade, estupros e assassinatos pesa incomodamente na consciência liberal da Austrália. O gabinete trabalhista, quando estava no poder, havia virtualmente concordado em devolver as terras tribais aos Pitjinjajara, e agora que os conservadores voltaram parece haver, surpreendentemente, uma esperança ainda maior de acordo. Phillip explica tudo detalhadamente, mas para o aborígene a questão é simples. A terra é dele.

Terminada a reunião, as mulheres são mandadas embora para que os homens possam falar conosco sozinhos. Dizem que querem nos mostrar um lugar sagrado. É um privilégio incomum, mas também uma atitude prática, pois é essencial que alguns brancos conheçam quais são os motivos reais da luta pelo Estatuto da Terra.

Saímos num caminhão vermelho do último tipo. Numa extensa pradaria, descemos e aguardamos, enquanto três homens vão à frente, pois a ordem de chegada num lugar sagrado é de grande importância. Depois de algum tempo prosseguimos, rodeando os morros. Há uma pequena abertura nas rochas. Os objetos rituais foram trazidos de dentro e colocados no chão para que os examinemos. Há um par de barras de ferro, um punhado de penas, alguns sarrafos de madeira e uma pedra. São todos parte de uma história — a história que pertence a esta parte da paisagem. Aqui, a história é um movimento através do continente; não se lêem histórias, caminha-se por elas. Uma história curta dura algumas milhas, mas

um épico pode cobrir uma enorme distância. Se você perguntar "Sua história é grande?", a resposta talvez seja "Cinqüenta milhas".

As histórias dos aborígenes provêm de uma nebulosa pré-histórica em que figuras legendárias cruzavam o espaço informe. Cada uma de suas aventuras fossilizou-se em blocos de pedra, rochedos e vales, de modo que a paisagem foi criada como uma série de palavras em braile. No começo, a criança aprende apenas a sua história e a de sua família; depois, através da iniciação, aprende outros fragmentos, até que um dia está preparado para tomar parte numa cerimônia com outras tribos, que preenche as lacunas restantes. Ao chegar à velhice, as muitas páginas soltas tomam a forma de um livro completo e coerente, e ele se torna possuidor da totalidade do conhecimento tribal.

Assim, para um povo que está sempre se locomovendo, a vida é uma caminhada em direção à sabedoria. Os primeiros antropólogos traduziram o nome aborígene para esse pré-mundo dos mitos como "Tempo do Sonho", e essa expressão ficou. Acho que deve ser uma tradução infeliz — até mesmo perigosa — porque dá à população branca uma imagem condescendente. Nos pontos turísticos e lugares sagrados existem até placas dizendo "Área de Contos de Fadas dos Aborígenes". Quando Phillip fala, emprega sempre outra palavra para tradição, e nunca tenho certeza se ele está dizendo *law* (lei) ou *lore* (sabedoria tradicional). Na verdade, refere-se a ambos. Para compreender a paixão dos aborígenes por seu solo temos que entender que ele é seu Livro Sagrado. As terras tribais são ricas em minerais, inclusive urânio. Para a Austrália branca, significam riqueza e empregos. Os aborígenes não se recusam a discutir mineração, mas querem fazê-lo em seus próprios termos, pois só eles podem determinar o que é possível escavar sem profanar com buracos seu Evangelho.

Voamos em seguida para Amata. Luz forte do sol poente. Colinas parecendo sapos agachados ou pirâmides primitivas. Perdemos contato por rádio com Alice Springs e aterrissamos numa pista recoberta de brita. Reconheço imagens de pinturas australianas: tocos surrealistas de árvores em desertos desesperadamente

solitários. Passamos por cemitérios de automóveis, mais destroços do que habitantes. A cidade: um conjunto insosso de prédios quadrados e barracos de zinco. Somos recebidos por um inglês de cara vermelha, de Colchester. Crianças nuas lutam e rolam na poeira. Uma delas tem um chapéu de xerife e uma pistola. "Não se via isso há um ano", diz o inglês. "São os filmes." Há filmes de faroeste três vezes por semana, filmes de horror também, e o efeito é tão forte que em Ernabella o povo decidiu parar de vez com o cinema. Num barracão de zinco há uma gaiola de grade presa a uma das paredes. É a prisão, onde dois adolescentes sorridentes, de olhar brilhante, conversam com os transeuntes como se estivessem numa vitrine. Roubam petróleo para cheirar e devem 100 dólares de multas. Em alguns assentamentos brancos, as cortes fecham os olhos à delinqüência dos aborígenes e o linchamento de negros está se tornando um esporte branco.

Amanhecer em Amata. Vários estilos de casas, tentados e abandonados. Durante quarenta mil anos, os aborígenes foram sempre nômades. Como os Ik, tinham uma única ferramenta, uma vara pontuda e afiada para cavar, cortar, caçar — nada de roupas, apenas grandes fogueiras para dar calor e as mais rudimentares palhoças feitas de galhos, para se protegerem da chuva. Quando mudavam de lugar em busca de comida, abandonavam as palhoças. O supérfluo era sempre descartado. Esse costume permanece até hoje. Tudo que não é necessário é jogado no chão, fazendo com que os postos aborígenes pareçam depósitos de lixo, embora o instinto não seja de imundície, mas de liberdade. Para desespero dos benfeitores brancos, de missionários a agências liberais do governo, o que é dado como caridade geralmente acaba no chão. Aos olhos dos brancos, tudo que é possível está sendo feito para "melhorar" os aborígenes. Deram-lhes casas, mas eles não aceitam viver separados dos outros — nem abrir mão do bate-papo matinal, que é a única maneira de espalhar as notícias em cada arraial — e além disso a tradição manda que eles se mudem após a morte de alguém.

Voamos através de mais desertos. De vez em quando, três ou

quatro hangares de ferro ondulado e um moinho de vento, de aço brilhante, bombeando água. São assentamentos de nativos, resultantes do novo movimento de volta-à-terra, que proveio da recusa de aceitar passivamente a erosão dos costumes tribais, embora baseado em costumes do século vinte, em caminhões e carabinas. Os homens ainda caçam e as mulheres colhem forragens, mas não ficam de tocaia à espera da caça nem ensinam seus filhos a fazê-lo, como no tempo em que sua única arma era uma vara pontuda. Alegam que até os cangurus aprenderam a conhecer os rifles e agora pressentem o perigo à grande distância.

Resolvemos dormir ao relento no leito seco de um rio. Rapidamente fazemos uma fogueira com galhos secos; cozinhamos *bacon*, batatas e cogumelos enlatados. Dois professores primários do assentamento vizinho, bem jovens ainda, juntam-se a nós — vieram diretamente do programa de treinamento de professores da Faculdade para este trabalho tão ermo, muito apreensivos e sentindo-se inadequados. Os aborígenes não os acolhem bem, preferem professores casados, pois temem o homem branco sem mulher. "Ou são os desajustados que vêm para cá", diz Phillip, "ou oportunistas querendo espoliar as tribos."

De fato, os desajustados constituem uma raça muito especial. Por toda a viagem deparei-me com eles, jovens, inteligentes, em conflito com a vida urbana, largando tudo para viver no mato, com barbas, livros de filosofia e política, cassetes de música clássica. Mas são australianos de outro tipo, que escondem seu idealismo com muito humor, mas procuram estabelecer pontes com os aborígenes.

Na última parte da viagem vamos de caminhão. Do sol poente à escuridão, cruzando o cerrado em estradas de terra roxa, sempre na direção do horizonte, na direção da Utopia. Utopia, nome dado pelos brancos a uma rica região agrícola, vacas atravessando a pista, vacas mugindo de sede, e no meio das árvores um galpão aberto de madeira e tijolos. Tolly, um jovem australiano filho de ucranianos, cumprimenta-me em russo e logo começa a discutir *Os Ik*. Sentamos em volta da fogueira e conversamos. Os aboríge-

nes também serão destruídos? Ou conseguirão vencer as batalhas legais? Serão preservados e assimilados? Sobreviverão segregados como curiosidades antropológicas? Encontrarão um modo de integrar suas tradições num novo modo de vida?

No avião para Melbourne, um jovem australiano que está morando com as tribos do Norte conta-me da beleza e complexidade de seus costumes, da força de sua espiritualidade. "Os aborígenes nunca têm oportunidade de estar com gente espiritualmente desenvolvida", explica. "Eles querem saber se essas pessoas existem."

De volta à outra Austrália, a Austrália das belas cidades, do povo generoso e simpático, grande apreciador de nossos espetáculos. Diz um australiano: "Vocês é que têm sorte! Vivi aqui a vida inteira e nunca vi um aborígene."

Para ele, é mais fácil comover-se profundamente com os Ik, morrendo de inanição na terra-de-ninguém de um espetáculo teatral, do que pela desgraça dos obesos aborígenes, pouco além de onde sua vista alcança.

Parte VI

PREENCHENDO O ESPAÇO VAZIO

O ESPAÇO ENQUANTO FERRAMENTA

Não gosto deste espaço. Ontem, a esta hora, estávamos apresentando-nos na Universidade de Caracas, embaixo de uma árvore; à noite, vamos representar *Ubu* num cinema abandonado e dilapidado, mas o espaço nos parece ótimo. Presentemente, fui convidado a participar de uma conferência sobre espaços teatrais nesta sala ultramoderna e glamourosa, e me sinto pouco à vontade. Pergunto a mim mesmo: por que?

Acho que todos podem perceber imediatamente que se trata de um espaço difícil. Isso se dá porque o que importa para nós é podermos manter um contato vivo uns com os outros. Se esse contato não existir, nada daquilo que possivelmente será dito aqui sobre o teatro em teoria permanecerá de pé.

No meu entender, o teatro se baseia sobre uma característica humana particular, que é a necessidade que o indivíduo apresenta, por vezes, de se relacionar de modo novo e íntimo com os seus iguais. Entretanto, neste momento, ao olhar à minha volta nesta sala, tenho a impressão de que todos os presentes estão mantendo distância... Caso eu precisasse interpretar um papel aqui, a primeira

Peter Brook em *Les Bouffes du Nord*, Paris

coisa que eu teria que fazer seria quebrar este distanciamento. Isto me faz lembrar de um dos primeiros princípios que descobrimos ao trabalhar em todas as condições possíveis. Nada é tão irrelevante quanto o conforto; efetivamente, com freqüência o conforto debilita a experiência. Por exemplo, todos vocês estão confortavelmente sentados; se, a esta altura, eu desejar dizer algo na esperança de obter uma reação imediata de vocês, terei que falar muito alto e tentar enviar uma carga de energia através da pessoa mais próxima de mim, e assim por diante, até atingir o fundo da sala. Mesmo no caso do meu esforço ser bem sucedido, a reação de vocês seria muito lenta, retardada pelos espaços impostos pelos arquitetos entre as pessoas, sem dúvida em conformidade com as normas. Na medida em que este é um edifício novo, só pode haver um número determinado de lugares, dispostos de maneira determinada. Ademais, as novas edificações estão sujeitas aos novos regulamentos contra incêndio, que se tomam a cada dia que passa mais rigorosos. Assim, a natureza inóspita desta sala me leva a adotar um critério muito simples para medir a diferença entre um espaço vivo e outro, morto: a maneira como os seres humanos que o ocupam estão posicionados, uns em relação aos outros.

Através de todos nossos experimentos, logramos estabelecer que o público jamais se ressente de falta de conforto, desde que simultaneamente a encenação se torne mais dinâmica. Por outro lado, vejamos a situação que ocorre aqui: todos vocês estão sentados em cadeiras confortáveis — mas estão correndo o risco de pegar no sono!

Uma das dificuldades engendradas por um espaço como este aqui é a distância — em todos os sentidos da palavra — que se instaura. Esse é o motivo pelo qual a arrumação das cadeiras, que é a mais usual e também a maneira mais lógica para acomodar o maior número possível de pessoas, resulta em que cada um de nós fique a olhar para a nuca da pessoa que se encontra imediatamente à sua frente. Acho que todos concordarão que a nuca é a parte menos interessante da anatomia de nosso vizinho.

Eis outro fenômeno importante. Minha voz se difunde vagaro-

samente por esta sala, não apenas por causa do sistema de tradução simultânea, mas também em função do espaço que necessita vencer. Se eu fosse ator, isso me obrigaria a falar mais lentamente, com mais ênfase e menos espontaneidade. Contudo, se estivéssemos mais perto, se estivéssemos bastante próximos uns dos outros, nosso intercâmbio passaria a ser conseqüentemente mais dinâmico.

É inegável o fato de que os espaços impõem certas condições, e é fácil constatar o preço que temos que pagar para cada um dos fatores que determinam nossa escolha do espaço.

Suponhamos que tivéssemos que apresentar uma peça nesta sala. Teríamos então que optar entre duas alternativas; a primeira seria posicionar todos os atores a uma certa altura acima do público, coisa que criaria imediatamente um novo relacionamento entre nós. Se eu subir nesta mesa — reparem! — agora todos são obrigados a olhar para cima para me ver. Transformo-me num super-homem, num mistério, olhando para baixo para a platéia como um político fazendo discurso. Este é o relacionamento arbitrário e artificial que tem sido característico ao teatro durante centenas de anos.

A outra alternativa seria colocar o ator no mesmo nível que seu público. Deixem-me fazer isso agora — estão vendo? — Não estão, porque a maioria de vocês sequer consegue me enxergar! Os únicos contatos que me são possíveis encontram-se reduzidos a um pequeno número de pessoas — aquele senhor de óculos, por exemplo, que está sentado muito próximo, ou aquele ali, de pé junto àqueles espelhos, ou esta senhora sentada no chão, à minha esquerda. Todos os outros possuem os rostos sem expressão de pessoas que estão "por fora". Não é culpa de vocês, mas apenas é a maneira como estão sentados que não propicia senão pouca oportunidade para o estabelecimento de um contato real entre nós.

Uma forma de solucionar o problema, neste caso particular, seria suspender a platéia. Entretanto, um olhar basta para demonstrar que não teria sentido aqui, já que apesar de ser comprida, a sala não possui altura suficiente — em outras palavras, seria

extremamente reduzido o número de pessoas que poderiam ficar acima do nível ocupado pelos atores.

Não obstante, caso escolhêssemos localizar a platéia mais elevada que os atores, observaríamos que a situação por nós criada gera conseqüências. O fato de olhar o desenrolar da ação de cima estabelece uma nova relação dramática e o próprio significado do acontecimento teatral seria novamente modificado. Esse tipo de mudança deve ser estudado com acuidade e não considerado como sendo acidental.

Na Inglaterra, país que jamais possuíra teatro nacional, se decidiu, por estranhas razões de orgulho nacional, construir tal edificação. Assim, me tomei membro de uma comissão que tinha como responsabilidade guiar o projeto do arquiteto. Durante nossas primeiras reuniões, foram colocadas questões como estas: "Qual é o ângulo ideal para as poltronas de primeira fila?" Minha resposta foi: "Não se extenuem projetando o teatro; esqueçam a matemática e as pranchetas por algum tempo. Ao invés disso, consagrem três ou seis meses para contatar pessoas de diversas ocupações — observem-nas nas ruas, em restaurantes, durante brigas. Sejam pragmáticos, sentem-se no chão e olhem para cima, subam tanto quanto possível e olhem para baixo, fiquem atrás, no meio, em frente das pessoas. Então, deduzam suas conclusões científicas e geométricas da experiência que terão adquirido."

Poderíamos experimentar fazer o mesmo tipo de coisa nesta sala. Por exemplo, se eu largar o microfone e tentar projetar minha voz, esta não lhes trará nenhum prazer ou calor, já que este ambiente, a qualidade do teto e das paredes, privam as palavras e os sons de sua vida. Estamos num edifício moderno e higiênico que esteriliza o som. A sala de cinema na qual nos apresentamos em Caracas é melhor nesse aspecto, porque suas paredes de concreto permitem maior vibração. Por outro lado, o lugar onde trabalhamos semana passada, na França, é ainda melhor, já que representamos ao ar livre, num espaço dotado de um piso de pedra que produz uma ressonância extraordinária.

O que importa não é o espaço teórico, mas o espaço enquanto ferramenta.

Se neste momento nosso objetivo fosse comunicar um texto preciso, no qual cada palavra possuísse seu sentido próprio, acrescentaríamos algumas divisórias e todos ficariam reunidos num espaço pequeno, para que os atores pudessem falar rapidamente e olhar em todas as direções. Conseqüentemente, esta sala poderia ser transformada num espaço adequado e satisfatório. A despeito de sua acústica não ser das melhores e nem das mais românticas, poderia, ainda assim, ser utilizada de qualquer forma. E nós a descreveríamos como "funcional".

Então, teríamos que examinar diferentes funções. Se quiséssemos representar *Oedipus* e o público devesse se sentir emocionalmente afetado pelos tons graves da voz do ator, esta sala se tornaria impossível. Caso o objetivo da peça fosse precisamente o de evocar um mundo frio e sem cores como este aqui, teríamos nesta sala o local ideal. Mas, se o propósito fosse soltar a imaginação e introduzir o público num mundo de fantasia — bem, como vocês podem ver, seria um trabalho duríssimo.

O problema do espeço é relativo. Poderíamos também dar uma nova arrumação a esta sala e contratar um projetista para transformá-la toda. Caso optássemos por esta última alternativa, nos depararíamos com outra questão: nesse caso, por que não trabalhar num teatro? A relação entre um acontecimento teatral e um local que possui suas próprias características desaparece tão logo começamos a reconstruir o espaço.

No teatro, há coisas que ajudam e outras que obstruem. Os mesmos elementos existem fora do teatro.

Quando abandonamos os espaços convencionais e mudamos para a rua, o campo, o deserto, uma garagem, um estábulo, ou qualquer outro lugar desde que seja ao ar livre, esse fato pode transformar-se tanto numa vantagem como num inconveniente.

A vantagem é que uma relação entre os atores e o mundo pode estabelecer-se imediatamente, coisa que não poderia acontecer em qualquer outra circunstância. Isso oferece ao teatro um novo alento

de vida. O fato de convidar o público a quebrar seus hábitos condicionados — o que inclui o costume de dirigir-se para uma sala especial — representa uma grande vantagem dramática.

O elemento mais importante que deve ser levado em consideração, o único que realmente estabelece uma distinção entre um espaço e outro, é o problema da concentração. Isso porque, se é que há uma diferença entre o teatro e a vida real, o que pode ser difícil de definir, essa é sempre uma diferença a nível da concentração. Um acontecimento no teatro pode ser semelhante ou idêntico a um evento de nossas vidas, mas, graças a determinadas técnicas e condições, nossa concentração é maior. Assim, espaço e concentração são dois elementos inseparáveis.

Caso o propósito de uma representação fosse criar uma imagem de confusão, então uma esquina de rua poderia ser perfeita. Entretanto, se o objetivo for capturar o interesse num determinado ponto único, o espectador obviamente achará impossível se concentrar caso haja barulhos exteriores, ou má visibilidade, ou se vários eventos acontecerem simultaneamente acima, abaixo, atrás ou muito perto dele.

Por vezes, realizamos experimentos em que o ator abandona o palco e se movimenta entre a platéia, tomando muito cuidado para manter a relação ator—público. Essa relação dependerá das dimensões do espaço, da velocidade dos movimentos, da maneira como o ator se expressa, bem como da duração do experimento — porque sempre chega a hora em que o contato se perde, toda comunicação se esfacela, reduzindo o experimento ao nada. Esse fato fornece uma indicação da extensão com a qual distância, duração e som condicionam totalmente o acontecimento num espaço determinado.

Não existem regras rígidas para apreciar se um espaço é bom ou ruim. Na realidade, tudo isso está relacionado com um tipo de ciência rigorosa e precisa, que podemos desenvolver unicamente através de experimentação contínua e empirismo baseado em fatos.

É isso aí! Acabou-se a teoria!

LES BOUFFES DU NORD

Três anos de viagens e experimentos haviam nos ensinado — duramente — a distinguir um espaço bom de um ruim. Certo dia, Micheline Rozan falou: "Há um teatro, atrás da Gare du Nord, que todo mundo esqueceu. Ouvi dizer que ele ainda está lá. Vamos lá dar uma olhada!" Assim, pulamos para dentro do carro, mas quando chegamos ao local onde o teatro deveria estar, não havia nada, apenas um *café*, uma loja e a fachada repleta de janelas de um típico edifício de apartamentos parisiense do século dezenove. Contudo, percebemos algumas tábuas soltas que recobriam um buraco na parede. Empurramo-las para um lado, arrastamo-nos por um túnel poeirento e, repentinamente, nos erguemos ao descobrir — arruinado, carbonizado, riscado pela chuva e bexiguento, porém nobre, humano, resplandecente e de tirar o fôlego — *Les Bouffes du Nord.*

Tomamos duas decisões: a primeira foi preservar o teatro exatamente como era, sem apagar sequer um único vestígio dos cem anos de vida que por ele haviam passado; a outra foi insuflar-lhe uma nova vida, tão rápido quanto possível. Fomos alertados para o fato de que isso seria impossível. Um funcionário do Ministério nos avisou que levaria dois anos para conseguir dinheiro e autorizações. Micheline refutou essa lógica e aceitou o desafio. Seis meses mais tarde, estreamos com *Timon of Athens.*

Mantivemos os velhos assentos de madeira na galeria, não sem tê-los envernizado novamente. Durante os primeiros espetáculos, algumas pessoas ficaram literalmente grudadas em suas cadeiras e, de fato, tivemos que pagar indenizações para algumas senhoras

iradas que haviam sido compelidas a deixar para trás parte de suas saias.

Felizmente, fomos muito aplaudidos, fazendo com que, porém, a casa viesse literalmente abaixo, já que a vibração deslocou grandes pedaços de gesso da decoração, que se espatifou, poupando por pouco as pessoas na platéia. De lá para cá, o teto foi raspado, mas ainda permanece intacta uma extraordinária qualidade acústica.

Micheline e eu formulamos uma política: o teatro devia ser simples, aberto e acolhedor. Não haveria cadeiras numeradas, o preço das entradas seria único e o mais baixo possível, metade ou um quarto do preço cobrado nos *boulevards*. Nosso objetivo era tornar o teatro acessível aos indivíduos provenientes de subúrbios afastados e às famílias, que não esbarrariam no obstáculo do alto custo para virem com quatro ou cinco pessoas, e para isso organizamos uma matinê aos sábados — cujo público provou ser um dos melhores e mais calorosos — com preços ainda mais reduzidos. Dessa forma, gente idosa que tinha medo de sair à noite podia ir assistir ao espetáculo. Ademais, resolvemos conceder-nos a liberdade de fechar o teatro quando bem entendêssemos, ou de apresentar espetáculos gratuitos, no Natal ou na Páscoa, para os moradores das vizinhanças.

Queríamos ministrar oficinas realizar eventos para crianças e trabalhar com a possibilidade de sair pela comunidade afora com nossas improvisações, para que o Bouffes não se transformasse num teatro de repertório, permanecendo um Centro. Naturalmente, tudo isso custava muito mais do que administrar um teatro com preços normais todas as noites e, a despeito do entusiasmado apoio do novo Ministro da Cultura, Michel Guy, o subsídio que recebíamos do governo francês ainda não era adequado. Minha grande sorte era ter Micheline como parceira — foi seu brilhantismo e a originalidade de seu ponto de vista que nos permitiu, ano após ano, cavar uma sobrevivência apertada.

A CONFERÊNCIA DOS PÁSSAROS

Durante os anos que precederam nosso estabelecimento no Bouffes du Nord, jamais acreditamos na expressão corporal enquanto um fim em si mesmo, apesar de trabalharmos o corpo e seus gestos. Estudávamos sons como forma de expressão, sem entretanto jamais imaginar que isso pudesse significar a eliminação de nossas formas costumeiras de linguagem. Trabalhávamos a livre improvisação diante de todos os tipos de platéia, com um objetivo simples — compreender com mais plenitude os vínculos existentes entre a verdade de uma forma e a qualidade daquilo que o público recebe.

Nosso ponto de partida era necessariamente nós mesmos. Contudo, para evitar o perigo de dar voltas em círculos narcisísticos, torna-se absolutamente essencial ser impulsionado pelo lado de fora, e isso se dá quando se busca trabalhar algo que desafia nosso entendimento, forçando a visão para além do próprio horizonte pessoal.

Logo procuramos e poeta sufi Attar, que pertence a uma tradição em que o próprio autor se esforça para servir a uma realidade mais ampla do que a de sua imaginação e idéias pessoais — procura impregnar os conceitos de sua imaginação com um universo que se estende muito além dela. *The Conference of the Birds* se constitui num trabalho de níveis e facetas ilimitadas — para nós, representou o oceano de que precisávamos. Aproximamo-nos dele cautelosamente, passo a passo.

Representamos pequenos trechos de *The Conference of the Birds* no sertão da África, nos subúrbios de Paris, junto aos

chicanos da Califórnia, aos índios em Minnesota e nas esquinas do Brooklyn; sempre de forma distinta — formas que são ditadas pela necessidade de comunicar — descobrindo sempre e com grande emoção que seu conteúdo era verdadeiramente universal, que transcendia todas as barreiras culturais e sociais com desenvoltura.

Em 1973, na última noite de nossa temporada no Brooklyn, apresentamos três diferentes versões. A apresentação das 20 horas poderia ser classificada como teatro bruto: vulgar, cômica, cheia de vida. A da meia-noite aproximou-se de uma busca do sagrado: profunda, sussurrada, à luz de velas. A versão final iniciou-se no escuro, às cinco horas da manhã, e terminou com o raiar do dia — assumiu a forma de um coral, e tudo aconteceu através de canto improvisado. Ao anoitecer, antes do grupo se separar por vários meses, comentamos entre nós: Da próxima vez, precisamos tentar fundir todos esses diferentes elementos dentro de uma única apresentação.

Um certo número de anos se passaram antes que nos parecesse possível retornar a Attar.

Dessa feita, traçamos dois objetivos: substituir a improvisação por uma produção que não fosse forçosamente fixa, mas que apresentasse, não obstante, estabilidade suficiente para poder ser reproduzida tantas vezes quanto fosse preciso; e suplantar as impressões parciais e fragmentárias causadas no passado com uma tentativa de capturar o poema em sua inteireza, de contar sua estória de modo mais pleno.

Então, acrescentamos um novo elemento importante ao nosso trabalho. Um escritor de grande talento e sensibilidade se tornara gradualmente parte de nossas atividades: Jean-Claude Carrière assumiu o lugar de Ted Hughes. Inicialmente, ficava sentado quieto num canto, observando, e então passou a tomar parte nos exercícios e improvisações, sugeriu temas e escreveu sinopses fragmentárias. Quando chegamos ao Bouffes du Nord, foi ele

quem atacou a impressionante dificuldade que é capturar Shakespeare na língua menos adequada para este fim, o francês. Quando *The Conference of the Birds* se tornou um projeto real, ele já fazia parte de nós, e mostrava-se pronto a trazer para criação em grupo aquela singular contribuição que somente poderia emanar de um especialista, um homem das palavras, da mesma maneira em que Sally Jacobs, que participara de nosso trabalho desde o Teatro da Crueldade, aportava sua própria singularidade enquanto cenógrafa.

Em *The Conference of the Birds*, como em muitos outros mitos e tradições, o mundo visível é apresentado como ilusão, como uma sombra projetada sobre uma superfície que é a terra. E, evidentemente, o mesmo ocorre no teatro. O teatro é um mundo de imagens, e a glória do teatro é a de conjurar ilusões. Se o mundo é ilusão, então o teatro é ilusão dentro da ilusão. Em certo sentido, o teatro pode se transformar numa droga perigosíssima. Uma das críticas que durante muitos e muitos anos foi esgrimida contra aquilo que se convencionou chamar de teatro burguês é que, ao jogar de volta para a platéia os reflexos de ilusões, este reforça seus sonhos e, conseqüentemente, sua cegueira e sua incapacidade para enxergar a realidade.

Porém, como acontece com todas as coisas, esse ponto de vista pode ser invertido. No teatro, as ilusões possuem menos corpo porque não apresentam o feroz apego às próprias forças que são responsáveis por tornarem as ilusões da vida real tão difíceis de quebrar. O fato de serem representações imaginárias possibilita-lhes assumir uma natureza dupla, e é nessa natureza dupla que se pode alcançar o significado de *The Conference of the Birds*. Por um lado, conforme é dito em *The Conference of the Birds*, se vê a vida quando se olha para as impressões da vida. Mas, ao virar para o outro lado, é possível ver o que está por detrás dessas ilusões, e então aparecem os mundos visível e invisível.

A MANTEIGA E A FACA

No teatro, algo universal a que falta especificidade é como manteiga, e algo específico privado de universalidade é como uma porta fechada. Ou então, ao invés disso, poderia-se adotar a imagem da manteiga e da faca: o elemento universal é a manteiga, enquanto que o específico é a faca.

Em Shakespeare, por exemplo, encontram-se ambos, o que leva a perguntar: como é que se pode encontrar isso fora de Shakespeare? É possível conseguir manteiga e faca de outra forma? No Centro, temos explorado muitos estilos, mas ainda não logramos chegar a tal ponto de síntese.

Em *Ubu Roi*, havia muita energia e sua forma fornecia-lhe a capacidade de atrair qualquer espectador e de colocá-lo em contato com essa energia. Contudo, *Ubu Roi* nunca foi capaz de aproximar-se de uma vida interior, oculta — coisa que *The Ik* logrou fazer durante suas melhores apresentações. Por outro lado, por causa de sua própria natureza, *The Ik* enquanto produção não era acessível a todo mundo; alguns espectadores reagiam à peça de uma forma extremamente negativa. A própria natureza de *The Ik* impedia que esta possuísse o tipo de energia que atrai irresistivelmente as pessoas para a representação. Tratava-se de uma peça que exigia algo do espectador, e não se podia forçar a atenção para além daquilo que o público optava por entregar. Teoricamente, ambas as energias, a interna e a externa, estariam presentes.

O ponto mais próximo em que chegamos a alcançar nosso ideal foi quando apresentamos a farsa africana *The Bone (L'Os)* lado a lado com *The Conference of the Birds*. A dura vitalidade cômica

de *The Bone* era valiosa, na medida em que oferecia uma abordagem muito mais acessível para aquelas pessoas que poderiam permanecer hostis e fechadas a *The Conference of the Birds*. Funcionava como um aquecimento. Em conjunção, como um programa duplo, essas duas peças permitiam iniciar um nível bastante acessível, e então prosseguir em direção a algo mais profundo. Entretanto, as duas peças sempre permaneceram unidades independentes. Apesar de termos tentado combinar, em *The Conference of the Birds*, elementos cômicos com outros sérios e difíceis, não foi possível ir além por causa da própria natureza dessa peça.

Em *The Cherry Orchard*, existem dois movimentos: um dirigido em direção ao público (como em *Ubu Roi*), e outro que se volta para dentro (conforme acontece em *The Ik*). Já em *Carmen*, o tremendo poder da expressão musical força a atenção e atrai o espectador para um mundo secreto.

Em *Mahabharata*, voltarei a recomeçar minha busca. Talvez consigamos, dessa vez, reunir todos esses elementos numa única forma.

O JARDIM DAS CEREJEIRAS

Existem quatro versões de *The Cherry Orchard (O Jardim das Cerejeiras)* em francês, e um número ainda maior em língua inglesa. Ainda assim, teremos que tentar novamente. É necessário reavaliar regularmente as adaptações existentes, pois sempre adotam o colorido da época em que foram escritas, exatamente do mesmo modo que as produções, que nunca são definitivas.

Houve um tempo em que se costumava acreditar que um texto

precisava ser recriado livremente por um poeta para que se pudesse captar sua atmosfera. Presentemente, a fidelidade é que se transformou na preocupação central: uma abordagem que necessita a ponderação de cada uma das palavras para trazê-las à focalização exata. Esse processo é especialmente interessante em Chekhov, uma vez que sua qualidade essencial é a precisão. Gostaria de comparar aquilo que é vagamente denominado de sua poesia com o que constitui a beleza de um filme: uma sucessão de imagens naturais, verdadeiras. Chekhov sempre procurou aquilo que é natural; queria que as execuções e as produções fossem tão límpidas quanto a própria vida. Assim, para poder capturar sua atmosfera peculiar, deve-se resistir à tentação de impor um estilo "literário" a frases que, em russo, são pura simplicidade. O estilo de Chekhov é extremamente concentrado, empregando um mínimo de palavras; de certa forma, é similar ao de Pinter ou de Beckett. Conforme acontece com estes últimos, é a construção que conta, o ritmo, a pura poesia teatral que não emana de belas palavras mas de palavras certas no momento adequado. No teatro, alguém pode dizer "sim" de tal forma que o "sim" não seja mais ordinário — pode se transformar numa palavra bonita, por ser a expressão perfeita daquilo que não pode ser dito de qualquer outra forma.

Na medida em que nos decidimos pela fidelidade, queríamos que o texto em francês se adaptasse perfeitamente ao russo, sendo exatamente tão forte e realístico que o original. O risco que corríamos era o de cair em coloquialismos artificiais. Equivalentes são possíveis na literatura escrita; a língua falada, porém, não é exportável. Jean-Claude Carrière lançou mão de um vocabulário simples, procurando fornecer aos atores, a cada frase, o movimento do pensamento concebido por Chekhov, respeitando o detalhe da marcação de tempo indicada pela pontuação. Shakespeare não utilizou pontuação; esta foi introduzida posteriormente. Suas peças são como telegramas: os próprios atores têm que compor os grupos de palavras. Já em Chekhov, pontos, vírgulas e pontos de suspensão adquirem todos importância fundamental, tanto quanto as "pausas" indicadas com precisão por Beckett. Caso não sejam observadas,

perde-se o ritmo e as tensões da peça. Na obra de Chekhov, a pontuação representa uma série de mensagens codificadas que registram as emoções e relações dos personagens, os momentos em que as idéias se juntam ou seguem seu próprio curso. A pontuação nos possibilita perceber aquilo que as palavras ocultam.

Chekhov é um cineasta consumado. Ao invés de cortar de uma imagem para outra — e talvez de um lugar para outro —, ele pula de uma emoção para outra, imediatamente antes que esta se torne pesada demais. No instante exato em que o espectador corre o risco de ficar demasiadamente envolvido com um personagem, surge uma situação inesperada: nada permanece estável. Chekhov retrata indivíduos e sociedade num estado de mudança perpétua, tornando-se assim o dramaturgo do movimento da vida, simultaneamente sorridente e sério, divertido e amargo — absolutamente desligado da "música", da "nostalgia" eslava que os clubes noturnos de Paris ainda preservam. Freqüentemente, afirmou que suas peças eram comédias — esse era o ponto central de seu conflito com Stanislavsky. Ele odiava o tom dramático e a lentidão plúmbea que o diretor impunha.

Contudo, seria um engano concluir que *The Cherry Orchard* deva ser encenado como um *vaudeville*. Chekhov é um observador infinitamente minucioso da comédia humana. Enquanto médico, conhecia o significado de determinados tipos de comportamento, sabia discernir aquilo que era essencial e expor o que diagnosticava. A despeito de demonstrar ternura e simpatia atenciosa, jamais sentimentaliza. Não é possível imaginar um médico derramar lágrimas sobre as enfermidades de seus pacientes. Ele aprendeu a equilibrar compaixão com distanciamento.

A morte é onipresente — conforme ele bem o sabia — na obra de Chekhov, mas não há nada de negativo ou detestável em sua presença. A consciência da morte é contrabalanceada por um desejo de viver. Seus personagens possuem a noção do momento presente e demonstram ter a necessidade de gozá-lo plenamente. Conforme ocorre em grandes tragédias, encontra-se certa harmonia entre a vida e a morte.

Chekhov faleceu jovem, tendo viajado, escrito e amado enormemente, e tendo participado dos acontecimentos de seu tempo, de grandes projetos de reforma social. Morreu pouco depois de ter pedido champagne, e seu ataúde foi transportado num vagão que ostentava a inscrição "Ostras Frescas". A consciência que demonstrava ter a respeito da morte e dos preciosos momentos que podiam ser vividos dota sua obra de um sentido de relatividade; em outras palavras, trata-se de um ponto de vista a partir do qual o trágico é sempre um pouco absurdo.

Na obra de Chekhov, cada personagem possui uma existência própria; nenhum deles se assemelha a outro, fato particularmente verdadeiro em *The Cherry Orchard*, que apresenta um microcosmo das tendências políticas vigentes na época. Há os que acreditam em transformações sociais, e outros que se agarram a um passado em extinção. Nenhum deles logra alcançar satisfação ou plenitude e, vistas de fora, suas existências bem podem parecer vazias, sem sentido. Não obstante, todos ardem com intensos desejos. Não estão desiludidos, muito pelo contrário: a seu modo, todos buscam melhor qualidade de vida, tanto a nível social como emocionalmente. Seu drama é que a sociedade — o mundo externo — bloqueia suas energias. A complexidade de seu comportamento não está indicada por palavras, mas emerge da construção de um mosaico constituído de um número infinito de detalhes. É essencial compreender que não se trata de peças que giram em torno de pessoas letárgicas. São pessoas hipervivazes situadas num mundo letárgico, forçadas a dramatizar os mínimos acontecimentos em função de um apaixonado desejo de viver. Não desistiram.

Natasha Parry em *O Jardim das Cerejeiras*

O MAHABHARATA

Uma das dificuldades que encontramos ao assistir ao teatro tradicional oriental é que o admiramos sem compreendê-lo. A não ser que se possua a chave dos símbolos utilizados, será forçoso permanecermos no aspecto externo, fascinados, talvez, pela superfície, mas incapazes de estabelecer contato com as realidades humanas sem as quais essas formas complexas de arte jamais teriam surgido.

A primeira vez que eu vi uma demonstração de Kathakali, ouvi uma palavra completamente nova para mim — o *"Mahabharata"*. Um dançarino estava apresentando uma cena dessa obra e sua primeira aparição repentina, saindo de detrás de uma cortina, se constituiu num choque inesquecível. Seu traje era vermelho e dourado, seu rosto, pintado de vermelho e verde, seu nariz parecia-se com uma bola de bilhar branca, e suas unhas eram como facas; ao invés de barba e bigode, duas luas crescentes brancas erguiam-se a partir de seus lábios, suas sobrancelhas subiam e desciam como baquetas de uma bateria e de seus dedos emanavam estranhas mensagens codificadas. Podia perceber, através da magnífica ferocidade dos movimentos, que uma estória estava se desenrolando. Contudo, qual estória? Podia apenas adivinhar tratar-se de algo mítico e remoto, proveniente de outra cultura e que nada tinha a ver com minha vida.

Gradualmente, e com tristeza, compreendi que meu interesse estava minguando, que o choque visual estava se desgastando. Depois do intervalo, o dançarino retornou sem maquilagem, já não mais como um semideus, mas apenas como um simpático indiano

usando camisa e *jeans*. Descreveu a cena que estivera interpretando e repetiu a dança. Os ademãs hieráticos passaram pelo homem moderno. A imagem soberba porém impenetrável fora substituída por outra, mais ordinária e acessível, e me dei conta de que eu preferia que assim fosse.

A próxima vez que me deparei com *O Mahabharata* foi quando uma série de estórias nos foi contada com apaixonado entusiasmo, a mim e a Jean-Claude Carrière, pelo notável especialista em sânscrito, Philippe Lavastine. Por seu intermédio, começamos a compreender a razão pela qual essa era uma das maiores obras da humanidade e porquê, como todas as grandes obras, ela se situa ao mesmo tempo longe e muito próxima de nós. É receptáculo das mais profundas expressões do pensamento hindu e, não obstante, penetrou tão intimamente na vida cotidiana da Índia, no decurso de mais de dois mil anos, que seus personagens permanecem eternamente vivos para muitos milhões de pessoas — tão reais como membros de suas próprias famílias, com os quais compartilham disputas e questionamentos.

Jean-Claude e eu ficamos tão fascinados que, encontrando-nos às três horas da manhã na Rue St. André des Arts, após uma longa sessão em que ouvimos estórias, selamos uma promessa mútua. Encontraríamos uma maneira de trazer esse material para nosso mundo e de compartilhar essas estórias com um público ocidental.

Após termos tomado essa decisão, o primeiro passo era evidentemente o de irmos à Índia. Aqui iniciou-se uma longa série de viagens das quais participaram gradualmente todos aqueles que prepararam o projeto — atores, músicos e cenógrafos. A Índia deixou de ser um sonho e se tornou infinitamente mais rica. Não posso afirmar termos conhecido todos os seus aspectos, mas captamos o suficiente para aprender que sua variedade é infinita. Cada novo dia trazia consigo uma nova surpresa e novas descobertas.

Percebemos que há vários milhares de anos a Índia tem vivido num clima de criatividade constante. Mesmo se a vida ali flui com a lentidão majestosa de um grande rio, simultaneamente, dentro

da correnteza, cada átomo possui sua própria energia dinâmica. Em qualquer aspecto da experiência humana, os hindus exploraram persistentemente cada possibilidade. Quer se trate do instrumento mais humilde e mais espantoso do ser humano, o dedo, tudo o que um dedo possa vir a realizar tem sido explorado e codificado. Ou quer seja uma palavra, um sopro, um membro, um som, uma nota — ou uma pedra, uma cor, ou um pano — todos os seus aspectos, sejam eles práticos, artísticos ou espirituais, têm sido investigados e interligados. Arte significa celebrar as mais refinadas possibilidades de cada elemento e também quer dizer extrair a essência de cada detalhe, fazendo com que este último possa revelar-se como parte significativa de um todo inseparável. Quanto mais travamos conhecimento com as formas clássicas da arte indiana, especialmente no que diz respeito às artes cênicas, tanto mais compreendemos que é necessário gastar pelo menos toda uma vida para dominá-las, e que um estrangeiro não pode imitá-las, mas apenas admirá-las.

A linha divisória entre representação e cerimônia é difícil de traçar, e testemunhamos muitos acontecimentos que nos levaram perto dos tempos de védico, ou próximo da energia que é singularmente indiana. Theyam, Mudiattu, Yakshagana, Chaau, Jatra — cada região possui uma forma de teatro e quase cada uma dessas formas — cantada, pantomimada ou narrada — se refere ou conta parte de *Mahabharata*. Em qualquer parte em que fôssemos, nos deparávamos com sábios, eruditos e aldeões contentes de encontrar estrangeiros interessados em seu grande épico e generosamente felizes em compartilhar conosco seu entendimento.

Ficamos comovidos com o amor que os indianos devotam ao *Mahabharata* e isso nos encheu de respeito bem como de temor diante da tarefa que havíamos assumido.

Entretanto, sabíamos que o teatro não deve ser solene e que não devemos permitir ficarmos diminuídos numa falsa reverência. O que mais nos guiou na Índia foi a tradição popular. Nesse elemento reconhecemos as técnicas comuns a toda arte folclórica, as quais exploramos em improvisações durante anos a fio. Sempre havía-

mos considerado um grupo de teatro como sendo um contador de estórias multicefálico, e uma das maneiras mais fascinantes de se aproximar do *Mahabharata* na Índia é justamente através do contador de estórias. Este último não somente toca seu instrumento musical, mas também o utiliza como instrumento cênico singular para sugerir um arco, uma espada, uma maça, um rio, um exército ou o rabo de um burro.

Ao retornarmos da Índia, sabíamos que nosso trabalho não era imitar, porém sugerir.

Maurice Benichou e Alain Maratrat em *O MAHABHARATA*

Foi então que Jean-Claude deu início ao amplo empreendimento de transformar todas essas experiências em um texto. Por vezes, via sua mente alcançar o ponto de explosão, haja vista a multidão de impressões e as incontáveis unidades de informação que ele armazenara no decorrer dos anos. No primeiro dia de ensaio, Jean-Claude alertou os atores, ao entregar-lhes um texto equivalente a uma peça de nove horas de duração:

— Não considerem isto como uma peça acabada. Agora, vou começar a reescrever cada cena, conforme ela se desenvolver em suas mãos. Na realidade, não refez cada uma das cenas, mas o material se desenvolveu constantemente, conforme íamos trabalhando.

A essa altura, decidimos elaborar uma versão inglesa, e comecei a preparar uma tradução que fosse tanto quanto possível fiel à gigantesca realização de Jean-Claude.

Na representação, tanto em inglês como em francês, não procuramos realizar a reconstrução da Índia drávida e ariana de três mil anos atrás. Não temos a presunção de apresentar o simbolismo da filosofia hindu. Na música, bem como nos figurinos e nos movimentos, tentamos sugerir o sabor da Índia sem pretendermos ser aquilo que não somos. Pelo contrário, as muitas nacionalidades que se juntaram estão buscando refletir o *Mahabharata* ao acrescentar-lhe algo seu. Desse modo, estamos procurando celebrar uma obra que somente a Índia poderia ter criado, mas que gera ecos para toda humanidade.

DHARMA

O que é *dharma*? Esta é uma pergunta que ninguém sabe responder, a não ser para dizer que, em certo sentido, trata-se do motor essencial. Na medida em que é o motor essencial, tudo o que está de acordo com ele amplia o efeito do dharma. Por outro lado, qualquer coisa que não esteja de acordo com ele, qualquer coisa que se lhe oponha ou que o ignore não é "mal" no sentido cristão — porém negativo.

O *Mahabharata* aniquila todos os velhos conceitos tradicionais ocidentais que estão fundamentados numa cristandade não essencial e degenerada, em que o bem e o mal vieram a assumir formas extremamente primitivas. Traz de volta algo imenso, poderoso e radiante — a idéia de um conflito incessante dentro de cada pessoa e cada grupo, em cada expressão do universo; um conflito entre a possibilidade, que é chamada *dharma*, e a negação dessa possibilidade. O *Mahabharata* como um todo adquire sua significação concreta a partir do fato de o dharma não poder ser definido. O que pode ser dito a respeito de algo que não pode ser definido, caso se queira evitar abstrações filosóficas? Isso porque ninguém na vida pode ser auxiliado por abstrações.

O *Mahabharata* não procura explicar o segredo do dharma, mas permite que ele se transforme numa presença viva. Faz isso através de situações dramáticas que forçam o dharma a se mostrar.

Quando alguém penetra o drama de *Mahabharata*, está vivendo com dharma. E quando uma pessoa passou por esse trabalho, ela tem a sensação do que é dharma e do que é o seu oposto, adharma. Aqui reside a responsabilidade do teatro: aquilo que um livro não

pode transmitir, aquilo que um filósofo não pode verdadeiramente explicar, pode ser trazido à compreensão através do teatro. Traduzir o intraduzível é uma de suas funções.

A DEUSA E O JIPE

Estávamos assistindo a uma enorme representação de teatro ritual, que durou muitas horas e que envolveu toda uma aldeia, acerca de Kali (a deusa indiana da destruição). Quando Kali aparece — usa um figurino espetacular e ostenta uma maquilagem que levou horas para ser realizada —, executa uma dança feroz que, teoricamente, deve aterrorizar todo mundo. No passado, quase todas as pessoas da aldeia experimentavam uma verdadeira sensação de temor respeitoso, provocado pela crença de que Kali encontrava-se realmente entre elas. Presentemente, é claro, é apenas teatro, porque todos os habitantes da aldeia, até mesmo as crianças, já viram filmes indianos e todos sabem de que se trata. Contudo, todos ainda brincam com a idéia de que é algo assustador.

Num determinado momento, Kali, carregando uma espada e circundada por servidores que estalavam bombinhas, saiu da aldeia e começou a trilhar a estrada principal. Aproximadamente mil espectadores a seguiram enquanto liderava essa procissão. Chegamos a uma bifurcação e, quando Kali encontrava-se ali de pé, dominando tudo, um jipe veio descendo a estrada.

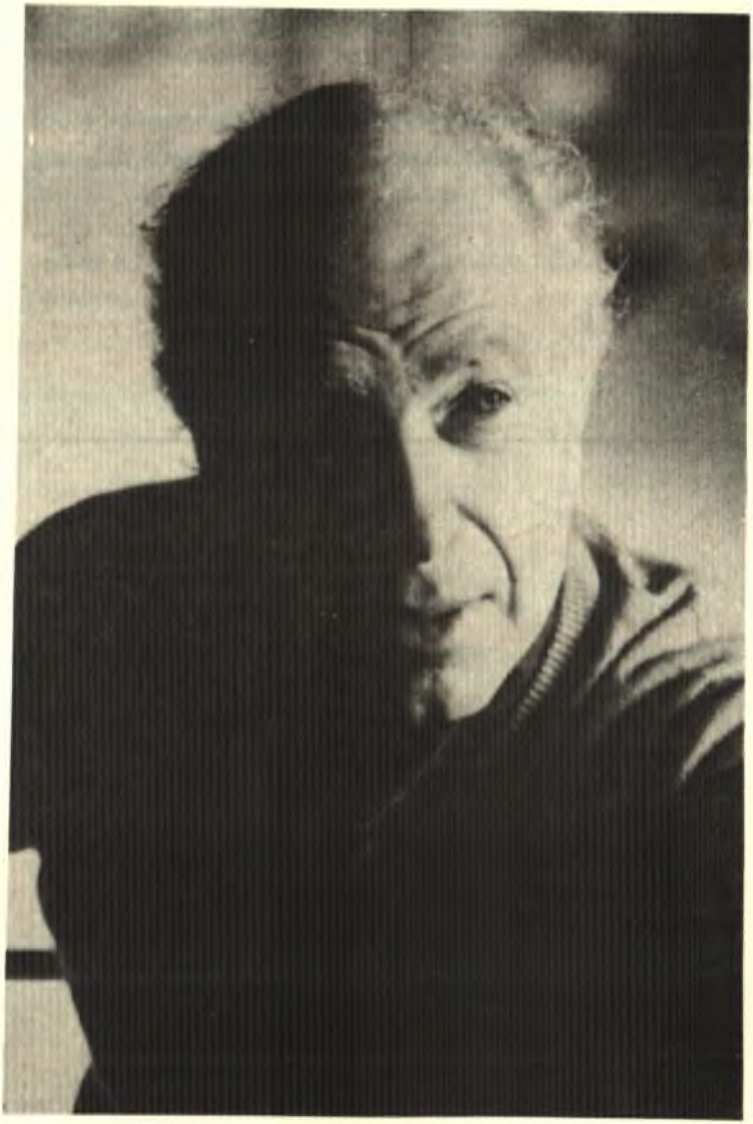
Pensei, o que é que vai acontecer? Quem é que vai dar passagem? E, evidentemente, sem sequer hesitar, Kali se afastou, o mesmo acontecendo com seu público, deixou o jipe passar, e então voltou a seu lugar e continuou a cerimônia.

Aqui temos o declínio e queda do teatro religioso. Isso porque

a genuína Kali teria lançado tal olhar para o jipe, que este teria estancado imediatamente. Por outro lado, uma montagem mais esperta poderia ter planejado a presença de um jipe do tipo James Bond, que se desmanchasse em fumaça apenas para provar ao povo que Kali continuava tão forte como sempre. Entretanto, ao se deparar com um jipe querendo trafegar pela estrada, a pequena dançarina sequer imaginou por um momento que a deusa que possui Kali podia realmente interromper o trânsito de uma via principal.

Parte VII

A GUERRA DOS QUARENTA ANOS



A ARTE DO GRITO

A ópera começou há cinqüenta mil anos, com as pessoas dando gritos enquanto saíam de suas cavernas. E desses gritos vieram Verdi, Puccini e Wagner. Havia um grito para o medo, para o amor, para a felicidade e para a raiva. Era ópera de uma nota só, atonal, e foi assim que tudo começou. Nesse momento era uma expressão natural do homem, que se transformou em canto. Numa época posterior, esse processo tornou-se codificado, elaborado e transformou-se em arte.

Até aí tudo bem. Mas num dado momento essa forma de arte ficou congelada; começou a ser admirada por estar congelada, e os freqüentadores de ópera passaram a expressar uma tremenda admiração pela arte como artifício.

A praga do artificialismo deu resultados muito bons para a época, gerando belas e estilizadas obras de Monteverdi e Gluck. Ao chegarmos a Mozart, deparamo-nos com um casamento perfeito entre o artifício e algo que está plenamente vivo — como se fosse um cano rígido com a água fluindo através dele. Mas gradualmente a atenção foi-se dirigindo cada vez mais para o

artifício e de repente caímos na esclerose. De repente, o cano está atraindo toda a atenção e cada vez menos água goteja através dele.

Finalmente chegamos a uma sociedade fundamentalmente doentia e maluca em que as pessoas se esquecem de que os canos foram postos nos prédios com a finalidade de dar vazão à água e agora consideram o encanamento uma obra de arte. Elas destroem as paredes para admirar o encanamento, totalmente esquecidas de sua finalidade e função originais. Isso tem acontecido com muitas formas de arte e a ópera é o exemplo mais nítido.

Eu diria que o maior desafio atual, nesta altura do século vinte, é substituir — tanto na cabeça dos intérpretes como na do público — a idéia de que ópera é artificial pela idéia de que ópera é natural. Isso é realmente o mais importante, e acho que é possível.

SALOMÉ

Quando convidei Salvador Dali para ser o cenógrafo de *Salomé* em nossa temporada de 1949 no Convent Garden, não me ocorreu que isso pudesse ser visto como um golpe promocional. Simplesmente, parecia não haver ninguém no mundo melhor que Dali para esse trabalho. Lendo as críticas, fico tão perplexo ao ver que elas não compreenderam nada, que esta é uma tentativa de escrever minha própria resenha.

Postulados críticos: O que determina o estilo de uma produção de *Salomé*? A música e o libreto. Quais são suas características mais notáveis? Eles são estranhos, poéticos, não-realistas. Deveriam seus correlativos visuais — isto é, o cenário, os adereços, os figurinos — ser "quadrados"? Claro que não. O realismo deve ser reservado às obras escritas em estilo realista — como a maior parte

de Puccini, por exemplo. Mas enquadrar o mito fantástico de Strauss e Wilde num cenário — documento da Judéia é tão absurdo como representar *King Lear* num cenário de gabinete para comédias do West End.

Todo trabalho artístico deve ter uma tradição. Neste caso, a tradição visual está à mão. Veja-se Beardsley. Como foi que ele abordou o problema da ilustração de *Salomé*?

Com flagrantes fotográficos de cenas da estória? Pelo contrário. Ele captura o sabor de Wilde pela fantasia e pela distorção. A *Salomé* de Gustave Moreau é uma obra-prima — nela, uma cabeça circundada por pregos dourados flutua no ar. Bizarro, abusivo? Não, porque — como em Dürer, como em Hieronymus Bosh e como, na verdade, em dois mil anos de pintura cristã e oriental — os temas religiosos e míticos foram sempre tratados de modo estilizado.

Então por que Salvador Dali? Porque é o único artista que conheço no mundo cujo estilo natural possui tanto a chamada degenerescência erótica de Strauss como a imagística de Wilde.

Dali e eu estudamos a partitura e nos propusemos a fazer um verdadeiro teatro musical no estilo dos grandes pintores religiosos. Concebemos *Salomé* como uma espécie de tríptico. Fizemos um cenário simétrico tendo como ponto focal uma laje de pedra — "outrora talvez um altar" — velha, caindo aos pedaços, enterrada numa rocha bem próxima à boca de cena, no coração acústico do Convent Garden. A entrada de Salomé é pelo fundo do palco. Tradicionalmente, ela vem da lateral; nós a trouxemos pelo centro. Escandaloso? Ou melhor como teatro? Saindo daquela laje descem estreitos degraus que levam ao poço. Quando Jokanaan surge, ele fica de pé sobre a laje, e quando Salomé se arroja num delírio erótico no palco, é sobre a laje que ela se arroja. Quando dança, é como se todo o cenário fosse a tampa de uma vasta cisterna, sob a qual Jokanaan jaz prisioneiro. Quando Jokanaan é morto nas profundezas, a pedra sangra. É nela que a cabeça é oferecida a Salomé. É nessa laje, com lógica inexorável, que Salomé é destruída e morta.

O praticável central é reservado aos protagonistas. É elevado para favorecer o som e auxiliar a projeção das vozes sobre a orquestra implacavelmente forte. Seu tamanho é o menor possível, pois queríamos desestimular os movimentos dos cantores. Queríamos que eles assumissem posturas estilizadas em indumentárias rígidas e expressassem o drama com seus instrumentos mais impressionantes: as vozes. Queríamos restringir a dança. Não se espera de nenhum cantor que seja bailarino; quanto mais a dança pudesse ser *realizada* pela orquestra e *indicada* pela cantora, tanto menor o constrangimento e maior a ilusão.

Por que deveríamos temer a fantasia e a imaginação, mesmo num teatro de ópera? Quando sobe a cortina, estranhas asas semelhantes às de abutres adejam lentamente sob a lua; uma gigantesca cauda de pavão, abrindo-se com a abertura da dança, sugere a decadente luxúria do reino de Herodes. Um punhado de tais detalhes visuais ao longo dos noventa e seis minutos de ópera destina-se a fazer com que o público penetre no estranho universo de Wilde-Strauss e a indicar as etapas essenciais da tragédia.

Posso afirmar com segurança que, nos pontos em que esta *Salomé* se distancia das produções tradicionais, é com um objetivo musical. Esta *Salomé* dá mais ênfase aos cantores do que as produções tradicionais. Todos eles estão em melhores condições acústicas, e ao estilizar a cena com os judeus num grupo formal na lateral baixa, com os nazarenos do outro lado e Herodes mais elevado no centro, conseguiu-se um efeito musical muito mais forte do que o habitual. A estilização é uma tentativa de criar um estilo de ópera que seja dramático, visualmente excitante, mas sem pretender que os artistas envolvidos sejam atores, dançarinos ou qualquer outra coisa além de cantores.

Depois da estréia de cada novo espetáculo, entramos num torturante processo de autocrítica, e não tenho ilusões sobre a distância que nos separa de nossos propósitos. A crítica, boa ou má, é sempre importante e útil, e por isso é uma pena quando os críticos não atentam para aqueles aspectos que deviam ter merecido sua consideração. Mas todos eles cismaram que Dali e eu nos

juntamos apenas para aborrecê-los. Nisso, pelo menos, posso assegurar que eles nos subestimaram; se fosse essa nossa intenção, creio que ambos poderíamos ter feito coisas muito piores.

FAUSTO

Tenho tido péssimas experiências com maestros. São poucos os teatros de ópera que ousam definir claramente de quem é o comando e por isso há sempre um conflito latente entre o diretor e o músico, cada qual julgando que só ele devia ter a última palavra sobre o que é adequado à obra *como um todo*. Acredito que esta é a função do diretor — naturalmente, mas também objetivamente — já que a natureza do trabalho do diretor consiste em supervisionar e coordenar atividades que ele mesmo não pratica. Ele não precisa interpretar, nem escrever, nem dançar, nem cantar; tem que desenvolver uma curiosa arte, um *know-how* especial — no fundo, semelhante ao do maestro, invisível e essencial — pelo qual impede que a inevitável anarquia do indivíduo sem controle destrua o conjunto. Ele extrai do indivíduo aquilo que completa uma concepção global que, feliz ou infelizmente, provém de um único cérebro.

No drama musical, o diretor detém uma posição mais objetiva do que o maestro que, como o ator, está limitado por sua especialidade. O maestro, é claro, acusa o diretor de não ter sensibilidade musical. Em muitos casos, com razão. Mas se todos os diretores musicalmente insensíveis fossem colocados lado a lado, seriam apenas um grupinho quando comparados à monstruosa legião de músicos insensíveis às atrocidades com que nosso olhar é incessantemente molestado em todos os teatros de ópera do mundo. Não

entendo como é possível que os músicos tolerem, numa moldura de doze metros por seis, imagens que não suportariam por um só momento numa moldura normal, nas paredes de suas casas.

Acho que a imagem tradicionalmente apresentada do *Fausto* de Gounod é absoluta e completamente falsa em relação a todas as cenas sugeridas pela partitura, e por conseguinte a montagem tradicional do *Fausto* é para nós totalmente antimusical. O *Fausto* de Goethe pertence ao feio e pesado panorama medieval ao qual o associamos. Mas Gounod não era Goethe, de modo algum. Por preguiça mental, os cenários e figurinos de Goethe têm sido impostos a Gounod, e uma crítica igualmente preguiçosa aceita-os como certos. No entanto, há sempre um perdedor: Gounod. No sombrio realismo desse estilo convencional — com ilações, via Goethe, de sérias intenções filosóficas — sua música soa penosamente inadequada. Onde Goethe é profundo, Gounod parece sentimental; suas valsas, marchas e divertimentos de *ballet* parecem despropositais, incongruentes, vulgares, banais ou tolos, conforme o gosto de cada um. De fato, apreciar *Fausto* é sinal de mau gosto.

O cenógrafo Rolf Gérard e eu resolvemos criar para *Fausto* uma estrutura que tivesse o peso adequado; víamos nele não uma perturbadora parábola mas uma aprazível obra romântica do início do século dezenove, uma espécie de conto de Hoffmann — e nos apaixonamos pela idéia de que neste mundo "mais leve" a obra poderia revelar a verdade de seu elegante e nostálgico charme de época e sua magia. Lembro-me de que passamos uma longa semana chuvosa em Connecticut, ouvindo os discos da ópera sem parar, olhando fixamente pela janela as árvores gotejantes e tentando capturar as imagens à medida em que emergiam da música.

Mas havia uma ameaça à espreita. O maestro. Íamos encenar esta ópera com alguém que era quase o próprio Gounod — com Pierre Monteux, que tinha regido a estréia de *Fausto* no Met.

Como sabem todos os que conheceram Monteux, não tínhamos por que nos preocupar. Ele adorou a idéia da mudança e concordou totalmente com nosso raciocínio. De fato, tudo correu tranqüila-

mente até nosso primeiro ensaio quando Rossi-Lemeni, interpretando Mefistófeles como um barão do século dezenove, de capa e cartola, perguntou: "O que faço com a frase que descreve minha aparência dizendo que uso *'la plume au chapeau'*? Vai parecer absurdo com minha cartola." "Oh, a gente muda isso", disse eu despreocupadamente, e de súbito cruzei o olhar com Monteux. "Meu caro amigo", disse ele, "aceitarei qualquer coisa que você proponha, exceto uma mudança na partitura." Tentei em vão explicar que seria uma mudança no libreto. Ele foi inflexível. Agora ele era o representante de Gounod — e também seu cão-de-guarda.

O ensaio ficou paralisado. Rossi-Lemeni, confuso, tentou retirar sua objeção, mas era tarde demais. Discutimos alternativas, concessões, mas tínhamos chegado a um impasse. No final, adiei o problema, continuei com outra cena e disse a Monteux que mantinha um ar reprovador: "Só você pode achar uma solução. É o único francês aqui."

No dia seguinte não mencionamos o problema, nem no outro dia. Comecei a ficar seriamente preocupado. Então, no terceiro dia, Monteux chegou no ensaio com os olhos brilhando: "Resolvi seu problema", disse. "Deixei Mefistófeles mudar sua frase para *'le plus haut chapeau'*. Daí aqueles que estão acostumados a ouvir *'la plume au chapeau'* continuarão sem dúvida a ouvir os mesmos sons, e àqueles que nos escreverem perguntando por que usamos uma expressão que não corresponde ao chapéu que ele está usando, poderemos citar esta frase que é — creio eu — uma descrição exata."

Gostaria de prestar aqui uma homenagem a esse espírito singular, grande músico e colega ideal. Ainda posso ouvi-lo no primeiro ensaio de orquestra de *Fausto*, após o acorde de abertura, pousando a batuta e dizendo à orquestra com aparente surpresa: "Será possível que os senhores não consigam tocar mais forte?" E sendo recompensado em seguida com o mais empolgante ataque que jamais ouvi essa orquestra dar.

E posso também ouvi-lo no primeiro ensaio geral, quando a

cortina subiu revelando o jardim de Marguerite e ele viu pela primeira vez o cenário de Gérard, no qual o horrível chalé tradicional fora substituído por um parque romântico ao estilo de Corot. De novo ele pousou a batuta.

"*Ah*", disse, "*Marguérite est donc milliardaire!*"

EUGÈNE ONEGIN

Se *Fausto* foi um trabalho feito com amor por Gérard e eu, com *Onegin* deu-se o mesmo. Em *Fausto* ficamos deslumbrados com nosso colaborador Monteux, e desta vez tivemos uma experiência igualmente gratificante com Mitropoulos.

Novamente abordamos o maestro com muito receio. Novamente tínhamos algumas mudanças importantes a propor. Nosso grande amor pela partitura de Tchaikovsky não nos impedia de enxergar seus dois grandes pontos fracos. A obra requer um estilo realista de encenação. Como a *Bohème*, é uma daquelas óperas onde a reconstituição da época cria o clima certo no qual a música vive e respira. *Onegin* requer aquelas imagens *à la* Turgenev da vida provinciana russa: um tratamento stanislavskiano, tipo Teatro de Arte de Moscou, dos detalhes naturalistas. Para isso são necessários cenários sólidos e verossímeis, que levam muito tempo para serem mudados. E Tchaicovsky não escreveu nenhum interlúdio, não deu sequer tempo para mover uma cadeira ou suspender um telão. Será que nos dias de hoje é possível deixar a platéia sentada na semi-obscuridade, com a conversa morrendo nos lábios, enquanto por trás da cortina os objetos rangem, estralam e são arrastados ruidosamente até chegar nos lugares? Decidimos que não.

O outro ponto fraco da obra, teatralmente, é a última cena. Nela, o desfecho de toda a trama está contido num episódio curto e insignificante numa sala de visitas, e antes que o tenor exale seu último suspiro trágico o pano cai rapidamente, com compassos musicais que mal chegam para baixá-lo até o chão.

Fomos então procurar Mitropoulos para pedir-lhe que preparasse interlúdios com base no material da partitura e prolongasse os últimos compassos para tornar o final mais satisfatório teatralmente. Ele concordou prontamente, e de nossa parte começamos a desenvolver uma concepção muito diferente para a última cena, que originou o melhor cenário de Gérard — um parque gelado nas margens do Neva, com as luzes de São Petersburgo ao longe, um coche, uma grade de ferro preto, um lampião de rua, vasos e um banco de pedra, neve caindo. Os dois amantes encontram-se pela última vez *"dans le vieux parc solitaire et glacé"* — uma imagem que não é de *Onegin* mas de Pushkin e do período romântico. Evidentemente, isso escandalizou a todos os que estavam bitolados pela partitura impressa que menciona "uma sala de visitas". Mas para mim cumpriu perfeitamente o objetivo que havia estabelecido para Gérard, qual seja o de terminar a ópera com uma imagem que pudesse ter ressonância adequada ao clímax da obra.

Normalmente, quando uma produção termina, quase todos os laços emocionais que temos com ela são cortados. Mas *Onegin*, pelos cenários, todo o elenco, Mitropoulos, o timbre especial da voz de Tucker e a pura beleza da partitura, é algo que ainda me toca bastante. Talvez por causa da noite de estréia.

Estávamos muito orgulhosos do que íamos apresentar e certos de que seria bem recebido. Mas eu não previra o estranho fenômeno chamado "a primeira noite da temporada". À medida em que momento após momento da música evitavam os clímaxes convencionais, e ária após ária terminavam mansamente, percebi que a platéia estava sendo frustrada. Eles tinham vindo para gostar. Queriam grandes momentos, notas agudas, clímaxes, ruidosos acordes finais e a explosão imediata de aplausos e bravos. Esperavam que Tchaikovsky fosse vulgar, e estavam desnorteados

diante dessa música sensível, lírica, discreta. Quando chegou nosso final cenicamente elaborado, já era tarde demais. Eles tinham tido uma noitada morna. Obviamente *Onegin* nunca devia ter sido escolhida para isso; foi um dos raros equívocos de Rudolf Bing. Mas ele próprio gostava do espetáculo e isso nos dava grande satisfação.

Sempre achei que o segredo de Bing era que ele se aborrecia tão facilmente com má ópera que assumiu seu exasperante trabalho para propiciar a si mesmo algumas noites toleráveis. A maioria dos administradores de ópera sentem-se complacentes em seus camarotes apreciando maus espetáculos. O que tornava Bing excepcional é que ele era mais impaciente e mais crítico do que qualquer um. Antes que você pudesse se queixar de alguma coisa, ele já estava revoltado. Não conheço ninguém mais que me tenha feito aceitar com prazer condições de trabalho tão terríveis.

CARMEN

Uma entrevista com Philippe Albera depois da estréia de "La Tragédie de Carmen" *no Bouffes du Nord em novembro de 1981.*

ALBERA: Com esta *Carmen* o senhor voltou à ópera depois de uma prolongada ausência. Por que parou de dirigir óperas?

BROOK: As condições na ópera são ruins; é uma luta constante. Quando a luta é uma perda quase total de tempo e energia, é hora de parar de lutar.

A ópera é uma forma de teatro, embora quando comparada a outras formas de teatro mostre-se atravancada por condições incrivelmente desfavoráveis. Por isso há anos abandonei a ópera. Mas agora ela se tornou novamente possível porque em nosso

Carmen — Hélène Delavault e Peter Puzzo

teatro podemos mudar totalmente as condições — a natureza dos ensaios e dos espetáculos, o preço dos ingressos e assim por diante. Em outras palavras, podemos mudar a relação com os espectadores e a relação com o espaço teatral. Ensaiamos durante dez semanas (o que não é tanto assim objetivamente, mas já é muito em termos do sistema usualmente adotado) e apresentamos cerca de duzentos espetáculos com a mesma equipe. Em música, geralmente, há um substancial número de ensaios para eventos importantes, mas o período de ensaio não é suficiente para o desenvolvimento em

profundidade de um conjunto. Para isto, são necessários os espetáculos.

Os ensaios são um período de preparação, e as récitas, a interpretação diante dos espectadores, são o começo de um novo processo. As óperas são normalmente apresentadas cinco ou seis vezes, de modo que no momento em que os intérpretes estão começando a relaxar, justamente quando estão começando a descobrir uma relação real entre si e com o público, acabou. Esta é uma das razões que me levaram a insistir numa longa série de récitas da mesma peça, enquanto continuamos a ensaiar e fazer exercícios durante o dia. Acredito ser muito importante para os cantores às vezes concentrar suas energias em uma obra e penetrar totalmente nela.

ALBERA: Partindo desse ponto de vista, a escolha de *Carmen* é excepcional ou o senhor acha que este tipo de abordagem pode ser generalizado e aplicado a outras óperas? Seu modo de reduzir uma obra, de liquidar com as convenções associadas à ópera é apenas uma experiência restrita?

BROOK: A experiência só foi possível graças à nossa estruturação. Para se ter um certo grau de liberdade, tem-se que trabalhar com um grupo pequeno, e não pode ser muito caro. É exatamente o que ocorre com um filme: quando se quer fazer um filme não comercial, tem-se que aceitar um orçamento baixo. Se queremos gastar trinta milhões de dólares, vamos ter que fazer um filme que agrade à metade da população mundial.

De qualquer modo, os grandes teatros de ópera não vão ter que fechar as portas por nossa causa, sempre terão seu público. Mas não há nada que impeça pequenos grupos operísticos de fazer um trabalho experimental, e é uma verdade incontestável que as óperas podem ser condensadas de um modo muito vital, sem prejuízo à obra em si. Por exemplo: apesar da fama de *Pélléas et Mélisande* resultar em parte da natureza da partitura orquestral, é possível repensar tudo em termos de uma versão para piano e ainda assim fazer um *Pélléas* de grande vitalidade. Há muitas cidades que nunca terão espetáculos de ópera devido aos custos, mas as pessoas

adorariam assistir pequenos grupos em torno de um piano. Acho que *Onegin* seria uma ópera muito comovente e fascinante com um pequeno grupo e um piano de cauda.

Na Inglaterra há um grupo que já montou *Aída* desta forma. No teatro tenho visto versões das obras de Dickens ou *As Mil e Uma Noites* com cinco ou seis pessoas representando inúmeros papéis diferentes. Pode-se imaginar um punhado de cantores assumindo os papéis do coro e dos solistas...

ALBERA: Não lhe parece que o método de trabalho que adotou em *Carmen*, o próprio fato de ter um grande número de *performances*, é impraticável e até mesmo impossível na ópera tal como existe hoje?

BROOK: Sim, tal como existe... Mas se houver uma quantidade significativa de experimentos, creio que poderão influenciar as instituições. Não acho que se chegue a lugar algum com ataques diretos, porque o próprio sistema não liga a mínima para isso. É necessária a colaboração de todos os que se recusam a aceitar os velhos mitos, e que possam escrever publicamente que a ópera não precisa ser necessariamente enfadonha e caquética.

Por exemplo, não há razão para que homens e mulheres tenham corpos grotescos simplesmente porque cantam. Hoje vêem-se muitas mulheres lindíssimas com belas vozes e bonitos corpos. Há homens magros que cantam tão bem como os gordos. Corpos ridículos refletem uma certa complacência e até cumplicidade do público que aceita as coisas como estão. Mas se o público tiver mais espírito crítico, se cantores jovens e atraentes fizerem mais sucesso, aí essas convenções acabarão desmoronando. O certo é que no mundo da ópera o *star system* tem que dar lugar ao princípio de equipe. É mais importante que as mesmas pessoas trabalhem juntas durante um considerável período de tempo do que qualquer outra coisa.

ALBERA: Esta não é uma posição utópica numa situação em que os aspectos financeiros e o *star system* são tão determinantes?

BROOK: Por isso é que eu disse antes que não se pode desfechar

um ataque frontal nestes problemas; pode-se apenas tentar criar uma ópera paralela.

ALBERA: Em *O Teatro e seu Espaço* o senhor escreveu sobre os problemas arquitetônicos dos espaços. Os teatros da ópera, em seu próprio formato, refletem todas as convenções que o senhor está desafiando?

BROOK: É por isso que em *Carmen* foi necessário mudar todas as condições ao mesmo tempo. No passado havia uma pequena orquestra, ligeiramente abaixo do palco; quase imperceptivelmente, a orquestra cresceu como um cogumelo gigante e foi-se afundando cada vez mais para baixo do palco. Para fazer mais barulho, tinha que aumentar mais ainda, até que se tornou ridiculamente inadequada e desproporcional. A competição daí resultante entre a voz humana e a imensa orquestra pode ser comparada à história do dinossauro: depois de um certo ponto, ficou tão pesado que desabou no chão.

Uma orquestra demasiadamente grande para a voz humana cria uma exigência artificial: o cantor é obrigado a adotar atitudes que não são naturais. A fim de poder ser ouvido, tem que encarar a platéia e permanecer o mais próximo possível da boca de cena. Em conseqüência, o intérprete raramente pode assumir posturas e mover-se de um modo que corresponda à verdade dramática. Geralmente, a forma de uma montagem operística é determinada tanto (ou senão mais) pela forma do teatro quanto pelo diretor. Além do mais, a dignidade do músico é rebaixada quando o colocam num buraco no chão; isso reflete uma atitude típica do século dezenove, o patrão acima e os criados abaixo das escadas. Parte da beleza do teatro javanês vem do fato de que todos os músicos estão à vista, observando e participando de toda a ação e algo acontece quando os cinqüenta músicos golpeiam seus gongs e tambores como um só homem.

ALBERA: Se alguém lhe perguntasse, por exemplo, que tipo de desenho arquitetônico convém para a nova casa de ópera planejada para a Bastilha, o que sugeriria?

BROOK: Vamos usar o bom senso. O que dizem quase todos

noivos quando estão apaixonados? "Vamos casar. Vamos comprar uma casa." Não começam dizendo: "Não sei se quero casar com você, mas vamos fazer a planta da casa, construí-la, depois vamos cuidar de alguns bebês que não sejam nossos para ver se dá certo. Daí a gente resolve..." É preciso começar com um acordo básico sobre assuntos básicos antes de construir uma casa. Mas temos nós essa base sobre a qual construir um teatro de ópera?

Vivemos um momento de grande confusão no teatro, um caótico período de transição para algo que não se sabe o que é. Não é o caso do cinema ou da televisão; para construir um estúdio de cinema hoje existe a forma certa. Mas não se pode criar um teatro de ópera, porque ninguém é capaz de dizer que recursos, formas de produção e encenação serão necessários nos próximos cem anos. O que é preciso para Stockhausen, por exemplo, não é absolutamente o que é preciso para Berio, e as condições mais favoráveis à apresentação de suas óperas não são necessariamente as mesmas de uma nova produção de *Bodas de Fígaro*. Como não há solução, os pobres infelizes que devem construir novas casas de ópera têm que fazer uma espécie de compromisso entre todas as formas existentes. Em Sydney, por exemplo, há um magnífico teatro para ópera, que é um dos grandes monumentos da arquitetura moderna; mas o único sucesso do Teatro Lírico de Sydney é seu exterior, que se tornou mundialmente famoso. Dentro desse prédio, as óperas não são sequer representadas no espaço previsto para elas; usam o espaço originalmente destinado ao teatro falado, na verdade um espaço muito feio.

ALBERA: O senhor acha muito mais difícil trabalhar com cantores do que com atores?

BROOK: Um jovem cantor é como um jovem ator, exceto pelo fato de já ter um ofício. Ele aprendeu algo muito difícil pelo caminho mais árduo. Conhece música, respiração, técnica vocal. Domina idiomas. O domínio técnico dá-lhe um embasamento muito sólido. Mesmo que sua experiência de atuação se resuma a vulgares clichês, é fácil tirar dele esses vícios de interpretação. Aliás, ele também não acredita nessa forma de interpretação — só faz assim porque ninguém lhe

mostrou um caminho melhor. Pediram-lhe para escancarar os braços, ou ele viu outros cantores fazendo isso. Quando esse tipo de gesto falso é removido, ele não precisa esconder-se de modo algum. Tem sua técnica musical, concreta e profissional, para sustentá-lo. Por isso acho que um cantor com intuição, sensibilidade e desejo de realizar um trabalho verdadeiro pode ser realmente mais simples e autêntico do que um ator profissional. Ele não precisa *fazer* tanto. Às vezes, pode apenas *ser*.

O SABOR DO ESTILO
Uma Palestra Depois do Almoço

Senhoras e senhores do Metropolitan Opera House:

Devo falar sobre estilo, mas tenho uma dificuldade: nunca vi o estilo. Nosso trabalho nos levou a todos os cantos do mundo. Vi espetáculos teatrais nas mais variadas condições, e acho que os observei atentamente. Nunca vi estilo. Acho que no momento em que começamos a procurar o estilo, discutir o estilo, mergulhamos de ponta-cabeça num poço que provavelmente vai nos tragar.

Vamos nos imaginar numa ilha deserta onde não há nada para comer. Quando chegasse a hora das refeições, diante da falta de comida — somente algumas folhas e um punhado de grãos — o que aconteceria? Ficaríamos nostálgicos das refeições que fazíamos outrora. E alguém começaria a dizer: "Lembram do sabor de salmão defumado?" E outro diria: "Lembro sim, e você se lembra da pimenta que se usava para temperá-lo?" Então alguém mais tentaria lembrar qual era o sabor do limão. Assim, dia após dia, essas lembranças se tornariam cada vez mais confusas e, depois de um ano vivendo de folhas e cascas e frutas maduras demais,

quem se lembrasse mais nitidamente do sabor do limão começaria a misturá-lo em sua imaginação com o gosto do mamão e o sabor das folhas. E a conversa, tornando-se cada vez mais necessária diante da falta da substância real, cairia num infindável jogo de palavras sobre o nada.

A meu ver, é o que ocorre na maioria das vezes em que discutimos estilo. Falamos sobre estilo — por que? Qual a razão desse interesse? Acho que é principalmente porque a comida está em falta. Porque o verdadeiro motivo da reunião, a razão que levou todos a sentarem em volta da mesa é ter algum alimento, porque estão com fome. Como o alimento sumiu ou foi esquecido, o vácuo é preenchido com sonhos e especulações, e creio que os senhores verificarão que, na maior parte dos casos, isto é o que acontece com a busca do estilo.

A busca do estilo torna-se tanto mais proeminente quanto mais se esvai a substância.

Fica particularmente impressionado pelo fato de que no teatro em geral, e particularamente no teatro clássico, e mais particularmente ainda no teatro lírico, há uma estranha confusão quanto a saber se a palavra "artificial" é uma nobre expressão de louvor ou um terrível termo de crítica. Na noite passada, em *Carmen*, uma senhora veio me procurar depois do espetáculo dizendo: "Quero conversar com o senhor sobre suas fogueiras."

Há uma cena em que usamos três fogueiras verdadeiras, que são muito importantes para nós. Em todas as cidades onde representamos é preciso comparecer ao Corpo de Bombeiros para explicar que sabemos que eles não gostam de fogo de verdade em cena, mas que neste caso é vital. Geralmente são muito compreensivos e conseguimos permissão especial para nosso fogo.

Então essa senhora me procurou e disse: "Pode me explicar uma coisa? Por que vocês usam fogueiras de verdade quando podiam usar artificiais?" Olhei para ela estupefato: "O que a senhora quer dizer?", e ela: "Sabe, aquelas coisas elétricas com ventiladores e chamas."

Não é piada — acho que foi muito interessante e um ótimo

símbolo de nosso tempo. Pois o que para nós era real, para ela era pobre. Se houvesse uma deslumbrante máquina eletrônica com imensas chamas imitando perfeitamente o fogo, ela acharia que seu dinheiro foi bem gasto.

Não inventei isso como uma espécie de anedota simbólica. Aconteceu mesmo, e pareceu-me muito relevante quanto à linha divisória entre duas formas de teatro e, pode-se dizer, duas formas de experiência. Existe uma tendência no sentido de buscar aquilo que tem ou parece ter a maior aceitação possível, por estar próximo de nós, por ser simples, por ser real, por ser natural. E pode haver outra tendência achando detestável tudo que é real e natural. Vivemos num mundo abominável, segregados o dia todo daquilo que é real e natural, querendo a todo custo sair dele o mais depressa possível — e escapamos. Ou escapamos para os sonhos, ou escapamos do presente para o passado.

Assim como as pessoas falando de comida na ilha deserta, ninguém sabe realmente o que é o passado, e quanto mais o passado desaparece à distância, tanto menos sabemos sobre ele. Inventam-se convenções imaginárias que ninguém pode provar e que se tornam símbolos estilísticos de uma memória inexistente do passado. Se tomarmos o século dezoito, notaremos duas maneiras de encarar qualquer coisa — seja a música setecentista ou o vocabulário setecentista ou os costumes setecentistas. São todas expressões de algo que outrora foi profundamente significativo, vivo e real para alguém que já se foi, cuja época já passou, e com quem não temos contato exceto através desta obra. Portanto, a obra só nos interessa se, de um modo ou de outro, pode repentinamente tornar-se viva, real e significativa para nós. Se isto acontecer, então não é mais uma obra do passado — ela traz o passado diretamente para nós aqui no presente. E acho que quando isso acontece temos uma relação humana enriquecedora e viva com seres humanos que não mais existem, o que é um milagre de natureza mágica e altamente gratificante.

Mas há também a tendência oposta, ou seja: "Esse passado acabou, mas oh! — como seria maravilhoso se pudéssemos entrar

numa máquina do tempo e ir até lá! Como era melhor do que nosso pobre mundo!" E daí, com a ajuda de convenções, de tradições dúbias, documentos, pinturas e coisa e tal, construímos um passado completamente espúrio onde todos, no século dezoito, mantêm o lenço *ali* e é sempre possível descobrir um especialista que passou dois anos em sua universidade fazendo uma tese sobre "A Função do Lenço para o Cavalheiro Setecentista." Os senhores encontrarão outros documentos sobre as expressões que correspondem a um homem do século dezenove, sobre sua postura corporal e assim por diante. E tudo isso é falso. Por exemplo, se daqui a cem anos alguém tiver a péssima idéia de fazer uma ópera sobre nosso almoço de hoje, certamente me colocará de *smoking* neste momento, porque examinando documentos verifica-se que em todas as ocasiões formais, neste período, todos os que se dirigiam ao público, particularmente numa reunião operística, usavam fraque ou *smoking*. É assim que sobrevive a memória confusa do passado.

De fato, queiramos ou não, é impossível atingir a *realidade* da história fazendo coletâneas de exterioridades. É impraticável. O que se pode fazer é seguir a tendência oposta e voltar à observação.

A observação que tenho feito ao ver diferentes estilos teatrais em diferentes partes do mundo sempre me leva à mesma conclusão: só se pensa em estilo quando se assistem alunos ou medíocres professores. No instante em que se transcende esse nível, mesmo se a forma for aparentemente artificial, o que se vê realmente é a natureza humana. É absolutamente extraordinário. Se forem assistir talvez uma das coisas mais formalísticas que existem no teatro, os bonecos Bunraku japoneses, numa grande *performance* desse espetáculo altamente estilizado, as pessoas dirão: "Pode-se jurar que estão vivos."

Encontrei recentemente na Índia um dos dois últimos mestres de uma das mais antigas tradições da dança, e ele demonstrou apenas para alguns de nós várias coisas na mais teatralizada linguagem gestual mandarim que se possa imaginar, tudo formalizado, codificado a um nível que se torna completamente incompreensível para alguém que não tenha estudado todos os códigos.

O resultado era algo muito simples, a impressão de um homem numa situação muito humana. Vi um grande dançarino indiano em outro estilo — e o que vi de fato era a ternura de uma mulher para com seu filho. Da maneira mais simples e extraordinária, que ia diretamente ao ponto. Os aspectos culturais específicos, a "indianidade", desapareceram — era o simples fato da maneira pela qual a mulher chamava o filho para junto de si que ficava tão direta e realmente se materializava para todos os que estávamos presentes. Nada mais. Mas possuía tal qualidade, tal profundidade, tal realidade que era algo impossível de se ver em qualquer outro lugar.

Perguntei então a esse ator muito idoso: "Gostaria de saber — o que o senhor imagina quando está representando?" — porque ele interpreta unicamente esta dança muito formalizada, e havia falado apenas sobre as técnicas, os códigos de sua dança, e eu queria saber o que ele pretendia. "É muito simples", respondeu. "Tento reunir tudo o que vivenciei em minha vida, de modo a tornar o que estou fazendo um testemunho do que senti e do que compreendi."

É óbvio que existem estilos no sentido de que há milhares de códigos diferentes; nem todos os códigos são iguais e à primeira vista alguns parecem mais reais e outros mais artificiais. Sem dúvida o naturalismo inicial do Actors Studio foi considerado, na época, como muito próximo da realidade. Hoje vemos que é um código como outro qualquer. É um código que sugere a vida real, mas se for colocado lado a lado com a forma mais artificial veremos que não há diferença. Tudo que fazemos está sujeito a uma forma. Tudo é estilizado.

Qualquer imagem, não importa qual seja, qualquer nota, qualquer seqüência de notas, qualquer seqüência de palavras, pode ser feita de modo a parecer artificial. Artificial no pior sentido da palavra. Essencialmente sem vida. Se alguém entrar no palco em trajes modernos, encarando o público e lendo algo sobre a invasão de Granada, imitando Ronald Reagan na televisão, nem por isso será necessariamente atual. Pode-se até olhar e dizer: é artificial,

o tem vida, é vazio de sentido. E alguém pode vir ao palco com avras e gestos que nenhum homem comum jamais usaria e o ito pode ser de algo imediato, direto e contemporâneo.

Tudo que podemos fazer é nos resguardar com firmeza de mos seduzidos por questões artisticamente irrelevantes e voltar npre à questão central. Está a palavra, o gesto, o figurino, o ário, a iluminação, o espetáculo total, a escolha de fazer este etáculo, estão todas essas decisões provindo do desejo de dar a a algo neste momento? Se pensarmos assim veremos então , enquanto muitas coisas tornam-se irrelevantes, outras se tam cruciais. Nossa ordem prática de prioridades muda.

Acho que temos que encarar o fato de que existem fatos. Somos os vítimas de fatos que não podem ser mudados nem podem negados. O mundo da ópera tem imensa dificuldade em criar p si próprio as condições de que necessita. O mais importante tabelecer prioridades e aplicar nossa maior energia onde ela é s necessária. Ou seja: na criação de condições para que os rpretes e todos os demais artistas envolvidos possam ter o po, a tranqüilidade e eventualmente a segurança — econômica, ológica, emocional — necessários para que possam buscar alo que transcende o estilo.

Parte VIII

LAMPEJOS DE VIDA

Lord of the Flies

FILMANDO UMA PEÇA

Realizei vários filmes a partir de peças que eu produzira anteriormente para o teatro, e cada um deles demonstrou ser uma experiência distinta. Por vezes, tentei utilizar o conhecimento adquirido no teatro acerca do tema, para poder recriá-lo para o cinema usando diferentes meios. Por exemplo, filmamos *King Lear* sete ou oito anos após termos encenado a peça, e fazer o filme sem agarrar-se a qualquer imagem que pertencesse à versão teatral se constituiu num fascinante desafio.

O caso de *Marat/Sade* foi extremamente diferente. Peter Weise e eu havíamos falado muito em transformar *Marat/Sade* num verdadeiro filme, partindo do zero. Pensamos em iniciar o filme com alguns enfadados parisienses perguntando-se o que fazer à noite e decidindo ir até o asilo de Charenton para ver os dementes. Começamos a desenvolver um roteiro elaborado e muito invulgar e, somente depois, nos demos conta de que aquilo que estávamos tranqüilamente inventando se tornaria um filme demasiadamente caro para ser realizado.

Certo dia, David Picker, diretor da United Artists, ofereceu uma verba muito baixa — $ 250.000 — para que eu e um produtor

inglês extremamente imaginativo, Michael Birkett, fizéssemos um filme baseado sobre *Marat/Sade*, outorgando-nos completa liberdade para executá-lo da maneira que quiséssemos, contanto que o terminássemos no tempo devido. Um cálculo rápido demonstrou que tal exigência significava concluir o filme em quinze dias. Isso equivalia a um instigante desafio, mas, é claro, também indicava que precisávamos conceber nosso filme de um modo completamente distinto, atendo-nos, tanto quanto possível, à versão teatral que já estava ensaiada e pronta. Ao mesmo tempo, queria verificar se poderia encontrar uma linguagem puramente cinemática que nos afastasse da chatice das peças filmadas e nos permitisse captar outro estímulo, absolutamente cinemático.

Assim, dispondo de três e, às vezes, de quatro câmeras funcionando a todo vapor e queimando metros de celulóide, cobrimos a produção como se se tratasse de uma competição de boxe. As câmeras avançavam e recuavam, giravam e rodopiavam, procurando agir como aquilo que acontece na cabeça do espectador e simular sua experiência; tentavam seguir os lampejos contraditórios do pensamento bem como acompanhar as pancadas no estômago, com os quais Peter Weiss havia recheado sua casa de loucos. No final, acho que consegui captar uma visão altamente subjetiva da ação, e somente depois compreendi que a verdadeira diferença entre teatro e cinema gira em torno dessa subjetividade.

Quando dirigira a peça, não buscara impor meu próprio ponto de vista à obra; pelo contrário, procurara torná-la tão multifacética quanto pudera. Como conseqüência, o público estivera continuamente livre para escolher, a cada cena e a cada momento, os aspectos que mais o interessavam. É evidente, no entanto, que eu também possuía minhas preferências e fiz, no filme, aquilo que um diretor de cinema não pode evitar, que é mostrar aquilo que seus próprios olhos vêem. No teatro, mil espectadores enxergam a mesma coisa com mil pares de olhos mas, simultaneamente, tomam parte de uma visão coletiva, composta. É isso que torna essas duas experiências tão diferentes entre si.

No cinema, como no teatro, o espectador costuma ser mais ou

menos passivo, estando situado numa posição receptora de impulsos e sugestões. No cinema, esse fato é fundamental, já que o poder da imagem é tão grande que engolfa o indivíduo. É possível refletir sobre aquilo que se vê apenas antes ou depois da impressão ter sido causada, mas jamais simultaneamente. Enquanto a imagem aí permanece com toda sua força, no instante preciso em que está sendo percebida, é impossível pensar, sentir ou imaginar qualquer outra coisa.

No teatro, o espectador encontra-se fisicamente localizado a uma distância fixa. Contudo, essa distância varia de forma constante: basta que uma pessoa no palco o convença a depositar sua confiança nela, para que a distância seja reduzida. Então, experimenta-se essa qualidade conhecida como "presença", que é um tipo de intimidade. Existe, também, o movimento contrário; quando a distância aumenta, algo se relaxa, se distende; o espectador se sente ligeiramente mais afastado. A verdadeira relação dramática funciona como a maior parte dos relacionamentos humanos: o grau de envolvimento entre dois indivíduos está constantemente variando. Essa é a razão pela qual o teatro possibilita que se experimente algo de forma extremamente poderosa, conservando, ao mesmo tempo, certa liberdade. Essa dupla ilusão se constitui no próprio fundamento tanto da experiência teatral como da forma dramática. O cinema segue o mesmo princípio através dos closes e das tomadas panorâmicas, sendo, porém, o efeito provocado muito diferente.

Em *Marat/Sade*, por exemplo, a ação desenvolvida no palco evocava constantemente impressões adicionais que, mentalmente, suplementavam aquilo que se via. Havia a imagem de atores loucos imitando cenas da Revolução. Ilustravam-nas apenas até certo grau, mas o que faziam era suficientemente sugestivo para que a imaginação complementasse o quadro. Procuramos captar esse efeito no cinema e, em determinadas cenas, obtivemos sucesso. Num determinado momento, Charlotte Corday bate na porta de Marat. No teatro, havíamos executado isso da forma mais simples e mais teatral possível: uma pessoa esticava o braço e outra supria

o ruído. Ela batia; outra pessoa imitava o barulho de uma porta sendo aberta; era puro teatro. Quando realizamos o filme, decidi verificar se era viável, a despeito do impiedoso literalismo da fotografia, propiciar ao espectador essa dupla visão. É essa a natureza dos problemas que surgiram durante todo o tempo em que filmamos.

Algo similar aconteceu no caso de *King Lear*. A força de uma peça de Shakespeare representada no teatro se origina do fato de que ela não acontece "nenhures". Uma peça de Shakespeare não possui cenário. Qualquer tentativa de construir uma moldura em torno de um texto de Shakespeare, independentemente de ser movida por motivos políticos ou estéticos, se constitui numa imposição que corre o risco de reduzir a peça em questão; pois a esta só é dado cantar, viver e respirar num espaço vazio.

Um espaço vazio possibilita ao espectador invocar um mundo muito complexo, que contenha todos os elementos do mundo real e no qual coexistam e se entrelacem relações de todo tipo — sociais, políticas, metafísicas e individuais. Contudo, trata-se de um universo criado e recriado toque por toque, palavra por palavra, gesto por gesto, relacionamento por relacionamento, tema por tema, interação entre personagens por interação entre personagens, enquanto a peça se desenvolve gradualmente. Em qualquer peça de Shakespeare torna-se fundamental, tanto para o ator como para o espectador, que a imaginação do público se encontre num estado de liberação constante, por causa da necessidade de avançar através de um labirinto tão complexo; assim, o valor do espaço vazio adquire toda sua importância, possibilitando ao espectador clarear sua mente a cada dois ou três segundos. Permite-se-lhe perder impressões para que possa melhor retê-las.

É um processo estritamente análogo ao princípio da televisão. A imagem e a continuidade da imagem no aparelho são absolutamente inseparáveis do princípio eletrônico do retorno constante, ponto a ponto, a uma tela neutra. Caso a tela retivesse a mesma imagem, depois de uma fração de segundo já não se poderia enxergar mais nada. E isso é exatamente o que acontece no teatro.

Ao se defrontar com um palco completamente neutro, o espectador recebe, no decurso de um segundo, um impulso que lhe possibilita situar a imagem; por exemplo, em *a Midsummer Night's Dream (Sonho de uma Noite de Verão)*, ele ouve a palavra "floresta". O vocábulo é suficiente: toda cena é evocada, e esse processo deve permanecer presente e ativo durante os minutos que se seguem. Conjurado por uma única frase, o elemento é percebido de forma imediata para, posteriormente, se afastar do primeiro plano da mente para um outro nível, onde permanecerá de modo discreto, como um lembrete para guiar nossa compreensão da cena.

Essa imagem poderá então ser quase obliterada até o ponto em que, uma centena de linhas mais adiante, se torne necessário que a imagem da floresta reapareça. Nesse ínterim, a imagem desaparece, deixando na mente um espaço livre no qual impressões de outra natureza possam inscrever-se como, por exemplo, o discernimento de pensamentos e sentimentos que estão escondidos por baixo da superfície. No cinema, entretanto, acontece algo absolutamente distinto. Aqui, trava-se uma luta perpétua contra o problema da importância excessiva da imagem, que é intrusiva e cujos detalhes perduram muito tempo depois de sua necessidade ter desaparecido. Caso se tenha uma cena de dez minutos de duração numa floresta, nunca mais se conseguirá livrar-se das árvores.

Evidentemente, há "equivalentes" cinematográficos: existe a edição, a utilização de lentes que dão destaque ao primeiro plano deixando o restante fora de foco, mas não se trata absolutamente da mesma coisa. A realidade da imagem fornece ao filme sua força e também sua limitação. No caso de um filme de Shakespeare, surge o problema adicional: é imprescindível que se estabeleça um vínculo entre dois ritmos. O ritmo de uma peça de Shakespeare consiste da cadência das palavras na peça, é um ritmo que começa com a primeira sentença e que prossegue até o final, necessitando ser variado e sustentado constantemente. É algo muito diferente do fluxo e refluxo das imagens, que formam o princípio básico do cinema. Fazer com que esses dois ritmos coincidam é difícil, na verdade, quase impossível. O mesmo problema emerge em qual-

quer tentativa de se filmar ópera. Quando digo *quase* impossível, é porque acontecem estados de graça em que se alcança momentaneamente o ideal.

LORD OF THE FLIES

Sam Spiegel — cobrindo com a mão um olho machucado — mexeu as pernas para manter-se à tona e uma bola inflável bateu na água entre nós dois. Ele comprara os direitos de *Lord of the Flies* e convocara uma primeira reunião. "Como é que vamos chamar o filme?", perguntou. Num terrível clarão, a visão do ano seguinte se me abriu e eu vislumbrei uma longa perspectiva de frustração. Sabia, desde já, que jamais concordaríamos em ponto algum.

Tal como o livro de Golding é uma história resumida do homem, assim a estória da realização do filme pode ser considerada equivalente à história condensada do cinema, revelando todas as armadilhas, tentações e sofrimentos existentes nos diferentes níveis de produção.

Primeiro, Kenneth Tynan me entregou o romance. Eu estava tão determinado a transformá-lo num filme que mal consegui acreditar na notícia segundo a qual os estúdios Ealing teriam comprado os direitos de William Golding, por £ 2.000, e já teriam um diretor trabalhando no filme. Não obstante, cínicos amigos que tenho na organização Ealing me tranqüilizaram. "Há um arranjo nisso", afirmaram. "Jamais o realizaremos. Vamos discuti-lo, prepará-lo, roteiros serão elaborados, mas dentro de mais ou menos um ano alguém vai perceber que é algo demasiadamente arriscado, e vai ficar nisso. Você vai ver".

Fiquei alerta, ansioso, duvidando, enquanto o processo percorria

seu curso predestinado. Ouvi boatos perturbadores de acordo com os quais Nigel Kneale teria escrito um roteiro brilhante, teria sido encontrado um local em Barrier Reef para realizar as filmagens e a distribuição dos papéis já estaria ocorrendo. Então, um dia, foi elaborado um orçamento e alguém teve que decidir se um projeto excitante acerca de um monte de crianças poderia ser considerado um investimento seguro para £ 200.000. Seria difícil culpar essa pessoa por ter resolvido que não.

Os direitos de *Lord of the Flies* estavam agora à venda e seu preço havia aumentado para £ 18.000. Quando soube disso, corri para procurar Sam Spiegel. Nesse ponto, cometi um engano psicológico que ia me custar caro. Agi na suposição que, sendo um velho amigo, Spiegel estaria disposto a assumir uma atitude remotamente paternal diante de uma pequena aventura experimental. Baseei-me na teoria que, caso eu mantivesse o orçamento suficientemente baixo, ele me daria carta branca. Subestimei a essência do êxito desse produtor formado em Hollywood.

Um produtor de grande sucesso pode operar unicamente ao identificar-se totalmente com qualquer coisa em que esteja envolvido — e, assim, deve entrar inevitavelmente em atrito com o diretor de estilo europeu, que trabalha ele mesmo utilizando-se de princípio idêntico. Certa vez, quando quase realizei um filme com Harold Hecht e Burt Lancaster, Orson Welles me avisou: "Jamais atue com um produtor que se encontre no auge do sucesso." Recordei-me de suas palavras com arrependimento.

Tudo o que eu queria era uma pequena quantidade de dinheiro, e nenhum roteiro; apenas crianças, uma câmera e uma praia. Tudo o que o produtor almejava era um roteiro detalhado que lhe garantiria que o filme possuía "valores universais", antes de gastar qualquer importante soma de dinheiro. Logo, os amigos cínicos de Sam Spiegel começaram a cochichar: "Ele não vai conseguir nunca." Previram uma situação similar à que ocorrera com Ealing. Dessa feita, contudo, minhas esperanças e sentimentos estavam envolvidos e eu não acreditei em desastre senão intermitentemente.

Durante um ano parecemos estar cumprindo operações de

produção. Um diretor de arte explorou a Espanha e a África; eu me dirigi às Ilhas Canárias; entrevistamos crianças. Peter Shaffer foi contratado para escrever um roteiro e, simultaneamente, de maneira tipicamente bizantina, Spiegel encarregou secretamente Richard Hughes de escrever outro texto rival.

Shaffer e eu vivemos intensamente a experiência de intelectuais de Hollywood às voltas com crises de consciência — toda a anatomia das transigências foi posta a nu durante esse episódio. Lembro-me que, no início, Shaffer perguntava: "Como é que possivelmente vamos modificar o título, transformar meninos em meninas, ingleses em americanos?" Repliquei, racionalizando: "Suponhamos que jamais tivéssemos ouvido falar de Golding e que alguém chegasse com a proposta de fazer um filme sobre um grupo de meninos e meninas de nacionalidades variadas, que encalharam numa ilha deserta. Não poderíamos criar uma estória nova e excitante com esses elementos?" Evidentemente, o argumento soava convincente porque queríamos persuadir-nos de que o era.

No momento em que Golding concebeu o mito de *Lord of the Flies*, essa estória, e talvez somente ela, cristalizou seus sentimentos em uma forma formidável. Entretanto, seria demasiada coincidência esperar que outros escritores possam encontrar nesta última exatamente a forma que suas próprias necessidades criadoras estão procurando naquele momento. É esse o perigo básico que correm as "adaptações" para a tela.

Shaffer produziu um épico notável, de seis horas de duração. Havia uma gigantesca jornada montanha acima e uma seqüência extraordinária, que durava quase uma hora, dentro de uma caverna. Recordo-me de três rituais complexos tocando de uma vez, sendo que cada um deles teria servido para toda uma estação do Teatro da Crueldade. Contudo, a mistura de Shaffer, Golding, Spiegel e eu mesmo, cada um seguindo em direções diferentes, era indigesta demais. O límpido perfil do romance se perdeu e junto com ele desapareceu a verdadeira força do tema. Assim, relutantemente,

colocamos de lado o roteiro de seis horas de duração e Shaffer e eu tentamos retornar ao livro.

Quanto mais próximo chegávamos, mais discordávamos do produtor. Negociávamos itens relevantes em troca de outros sem importância, e quanto mais assim procedíamos, menos lográvamos ganhar: a estrutura de Golding é tão complexa e tão interligada que qualquer mudança pode vir a comprometê-la completamente. Ficamos tão envolvidos pessoalmente com os detalhes da batalha que estava sendo travada, que importantes concessões foram feitas bem diante de nossos narizes.

Nosso oitavo roteiro não passava de um campo de batalha esburacado e cheio de cicatrizes, mas estávamos tão identificados com ele que acho que o teríamos levado adiante. Spiegel, porém, mandou orçá-lo e, quando percebeu que com seus padrões de operação ele chegaria a custar £ 500.000, nos prestou o verdadeiro favor de abandonar o projeto. Mais um ano se passara e *Lord of the Flies* estava novamente arquivado.

Nesse ínterim, um jovem americano chamado Lewis Allen estava explorando uma nova idéia, em Nova Iorque. Acreditava ser possível encontrar alguns financiadores privados que se mostrariam interessados em investir cada um alguns milhares de dólares na realização de um filme. Tratando-se dessa quantia, não apresentariam ansiedade excessiva em relação a possíveis perdas. Ele e sua parceira, Dana Hodgdon, haviam acabado de financiar o filme de *The Connection* dessa maneira, e eles se ofereceram para fazer o mesmo com *Lord of the Flies*. Evidentemente, teríamos agora que negociar os direitos; seu preço foi diminuído para £ 50.000, mais um terço dos lucros do produtor. Nosso orçamento era da ordem de £ 80.000, fazendo com que tivéssemos gastado, ao fecharmos o negócio, mais de metade de nosso capital em direitos, coisa que deve ter estabelecido algum tipo de recorde.

Entretanto, o fato de nosso inútil roteiro final ser gordo e pesado fez com que ele literalmente valesse seu próprio peso em ouro. Por pura frustração, Shaffer e eu o havíamos abarrotado de longas e detalhadas descrições de cenários que jamais havíamos visto e de

movimentos de câmera puramente ilusórios, porém extremamente elaborados. Desse modo, por força desse documento de peso, aproximadamente duzentos financiadores de Washington sentiram que estavam lidando com uma proposta respeitável. Felizmente, em virtude de seu distanciamento do *show business*, não estavam inteirados da única questão-chave que qualquer experimentado financiador de filmes faria — como é que vocês podem garantir que o filme será concluído?

Experiências amargas levaram financistas escaldados a desenvolver um sistema de autoproteção e, sendo assim, insistem em aprovar calendários e conferir orçamentos e baseando-se nesses dados é que asseguram e garantem a conclusão. Sabíamos que não lograríamos elaborar nenhum orçamento, uma vez que a quantia que poderíamos levantar não seria claramente suficiente, e que não conseguiríamos organizar um cronograma, já que tudo o que gira em torno de crianças está repleto de incertezas. Estávamos rumando para o desconhecido e tínhamos consciência de que a sorte e a confiança se constituíam na única segurança de conclusão.

Na França, já foram realizados filmes por $ 150. Os $ 150 garantem o primeiro dia de filmagem. A essa altura, a engrenagem está suficientemente azeitada para conseguir concluir o segundo dia, e logo se detém material suficiente para justificar crédito e ir um pouco mais além. Nosso único problema era como chegar ao ponto de que não haveria retorno.

Um dia, um assistente que eu tinha em Nova York, chamado Mike Macdonald, me procurou, muito perplexo. "Que Billy Bunter é esse que você mandou mencionar?"

Eu expliquei que ele é o eterno gordo de uma famosa história em quadrinhos inglesa, e um modelo perfeito para Piggy. "Ah", revidou Mike.

"Eu vou visitar um homem de negócios inglês em seu escritório de Manhattan e lhe digo que estamos fazendo um filme e que procuramos meninos ingleses deste lado do Atlântico. Ele se mostra desagradável, ríspido. Estou gastando seu tempo à toa. Não, ele não pode colaborar. Desculpe, meu velho, não é meu ramo.

Então, eu apelo: Estamos procurando uma espécie de Billy Bunter. Verifica-se, então, uma mudança total. Ele volta a sentar, solta uma risadinha, tira o cachimbo da boca. A partir daí, nada é muito complicado".

Havíamos chegado à conclusão que não teríamos meios de trazer meninos da Inglaterra e, portanto, decidimos procurar crianças britânicas que já tivessem chegado aos Estados Unidos por conta própria. Macdonald passou a freqüentar os cais e abordava as famílias de aspecto característico, assim que pisavam em solo americano. Demorava-se do lado de fora do circo, escreveu para as famílias ligadas à Embaixada em Washington, e encontrou, no catálogo de telefones de Nova Iorque, um clube de ex-etonianos (*), de ex-harrovianos e até mesmo outro, de antigos alunos de Mill Hill. Localizamos uma aldeia escocesa inteira que foi transplantada intacta por uma destilaria de New Jersey. Calculo que tenhamos entrevistado aproximadamente três mil crianças, todas elas ansiosas para estarem no filme, e cujos pais, além de ardentes entusiastas do romance, se mostravam felizes por poderem passar um verão tranqüilo, sem ter que se preocupar com suas proles. Não havia pagamento — oferecíamos apenas uma pequena mesada e participação em hipotéticos lucros auferidos um dia.

Ralph, o protagonista principal, foi encontrado numa piscina de um acampamento militar na Jamaica, apenas quatro dias antes do início das filmagens. No que se refere a Piggy, este chegou como por magia através dos correios — uma carta pegajosa, escrita em papel pautado, curta e grossa: "Prezado Senhor, sou gordo e uso óculos." Em anexo, havia uma fotografia amassada que nos fez chorar de deleite. Era Piggy, nascido em Chamberley — o singular menino em pessoa, concebido dez anos antes, no exato momento em que Golding estava lutando para garantir o nascimento do romance.

---

* Famosos colégios britânicos. (N.T.)

Encontramos uma ilha perto da costa de Puerto Rico. Tratava-se de um verdadeiro paraíso selvagem: eram quilômetros de praias franjadas com palmeiras, de propriedade de Woolworth. Emprestaram a ilha para nós, em troca de um crédito no filme. Havíamos resolvido instituir rígidas medidas de economia em toda parte. Ninguém tinha autorização para viajar de avião, a não ser nos vôos noturnos com tarifas reduzidas; ninguém podia telefonar para Nova York, alugar um carro, ou se hospedar em hotel caso existisse a possibilidade de andar de ônibus, se comunicar por carta ou dormir no chão junto com amigos. Em conseqüência dessa política, economizamos milhares de dólares e conquistamos uma situação econômica tal que nos permitiu declarar que duas coisas não precisariam sofrer quaisquer restrições — os cuidados exigidos pelas crianças e o desperdício de filme.

Algo que sempre me atormentara era o fato de contadores das produções mais caras costumarem tolerar toda espécie de despesas ridículas, ficando estranhamente horrorizados, porém, pelo mínimo esbanjamento de matéria-prima; é como se um escritor estivesse com receio de riscar o seu texto porque tal fato representaria um gasto de papel. Estando, para variar, em posição de decidir, decretei que ninguém jamais poderia questionar a utilização de filme. Essa foi nossa tábua de salvação, já que, a despeito de mau tempo, doenças, de não dispormos de provas, de iluminação e nem de meios de transporte, continuávamos a filmar, mantendo diversas câmeras funcionando simultaneamente, e deixando-as rodando enquanto conversávamos com as crianças, recomeçando sempre de novo.

Quando concluímos, tínhamos sessenta horas de filmagem contínua — bem como um ano de edição pela frente. Também possuíamos quilômetros de fitas gravadas em todas as horas do dia, das quais por fim os diálogos foram recordados e colados ao filme, palavra por palavra, como se fossem selos dos correios. Essa não era uma técnica ideal, mas era a única possível para nós e, em certo sentido, não deixava de representar nossa garantia de conclusão.

Depois de tudo o que havíamos passado, era doloroso ter que se desfazer do roteiro de Shaffer, mas já não restava motivo para não retornarmos à minha primeira intenção, que fora a de improvisar direto sobre o romance original. Todos os elementos da estória encontravam-se ali, nas crianças. Acreditava que a razão de traduzir essa obra-prima, extremamente completa, de Golding para outra forma era principalmente porque, apesar do cinema diminuir a mágica, ele introduz a evidência.

O livro apresenta um enredo bonito — tão lindo que pode ser refutado como sendo um artifício de estilo poético comovente. Já no filme, ninguém pode atribuir os olhares e gestos e artifícios de direção. Evidentemente, eu tinha que oferecer um impulso inicial, para colocar uma cena em andamento, mas o que a câmera registra representa o resultado de acordes tocados em cordas sensíveis que já existiam. Os gestos violentos, o olhar de gula e as faces da experiência são todos genuínos.

Costuma-se dizer que todas as crianças sabem representar. Tal afirmação não é de todo verdadeira. É como o mito segundo o qual todos os negros possuem ritmo e grandes vozes graves. Crianças passam por situações mais extremadas. Quando uma criança sabe representar, ela é freqüentemente divina, mas se ela for ruim, pode ser horrorosa. A grande vantagem da criança é que, sendo muito jovem para saber algo acerca de cursos de teatro, é capaz de fazer coisas que o adulto não consegue, por estar demasiadamente preocupado com a teoria. Por exemplo, o diretor pode utilizar métodos mistos que chocariam um ator profissional como tolos. Até certo ponto, todas as crianças são atores de Método porque são seres lógicos e sensíveis e querem saber o que estão fazendo e o por quê. Ao mesmo tempo, se enquanto estão representando se lhes fornecer uma orientação puramente técnica, como "Vire a cabeça, conte até dois, siga adiante", eles não se sentirão confusos porque não sabem que isso é confundir e distrair. Já um adulto, sabedor de que se trata de um método não-artístico, entraria num estado de profunda confusão. Do mesmo modo, é possível indicar a uma criança que execute uma determinada ação que um adulto

acharia racionalmente "não condizente com o personagem". A criança simplesmente obedece e, em muitos casos, no simples ato de executar a ação, a torna sua.

Antes de iniciarmos, as crianças estavam vibrando com a idéia de estar "num filme", ainda que nenhuma delas tivesse noção do que isso significava. Acho que imaginavam que poderiam subir para dentro de uma tela e ali encontrar a vida se desenrolando num ritmo maravilhoso, em que todas as partes aborrecidas da existência tivessem sido editadas e cortadas. Transformou-se numa experiência realmente chocante quando descobriram tratar-se exatamente do contrário: longas horas de espera sem fazer nada, trajando paletó e meias de lã em pleno sol tropical — repetindo sempre a mesma coisa, inexoravelmente. Foi uma dura confrontação com a realidade; tiveram que se ajustar a um conjunto de fatos complicados e encontrar divertimento dentro dos limites muito rígidos e estreitos que o rigoroso cronograma permitia. Acredito que essa foi a experiência essencial que eles adquiriram, e que ela os levou a amadurecer.

O contato que tiveram com o material bruto apresentado por Golding foi muito menos significativo. As pessoas sempre perguntam se as crianças o entenderam, e que efeito produzia nelas. É claro que o compreenderam. A tese de Golding é que todas as possibilidades estão latentes em todas as crianças, e elas não encontraram dificuldade para perceber que isso corresponde à verdade. Muitos de seus relacionamentos fora da tela correram absolutamente paralelos à estória, e um de nossos problemas principais consistia em encorajá-los a serem desinibidos durante as filmagens, porém disciplinados durante os intervalos. Precisávamos besuntá-los de lama e deixá-los serem selvagens durante o dia, mas tornava-se imprescindível restaurar uma disciplina rígida para o banho de esfregão, à noite.

Até mesmo o sábio e calmo Piggy me procurou um dia, quase aos prantos. Os outros haviam lhe dito, repetidas vezes: "Vão jogar uma pedra em você. Aquela cena que está programada, a morte de Piggy, é para valer. Já não precisam mais de você".

Minha própria experiência demonstrou que a única coisa que foi falsificada, na estória de Golding, é o tempo que leva para a queda ao estado de selvageria. O seu processo dura aproximadamente três meses. Acredito que, caso o freio da presença contínua de adultos fosse relaxado, a catástrofe completa ocorreria dentro de um fim de semana prolongado.

MODERATO CANTABILE

Um ano atrás, li *Moderato Cantabile* de Marguerite Duras e me apaixonei pela idéia de transformá-lo num filme. A estória não dependia de um pano de fundo francês, já que se tratava da exploração de uma relação singular. Não declarava nada, não pretendia provar nada. Certamente, não reforçava a crença de que todos os homens são bonzinhos e não se encaixava em nenhuma categoria determinada. Percebi que eu teria que realizá-lo na França. Marguerite Duras acabara de se tornar famosa na qualidade de autora de *Hiroshima mon Amour*, extremamente admirado por alguns e odiado por outros. Jeanne Moreau, surpreendente atriz com a qual eu trabalhara em *Cat on a Hot Tin Roof* alguns anos antes, se mostrava tão entusiasmada quanto eu com o tema, e a nós se juntou Raoul Lévy, brilhante e vívido produtor que ganhara uma fortuna com Brigitte Bardot. ("Il est si inquiet..." dissera certa vez a seu respeito B.B., enlevada.) Convencido de que se tratava de um projeto intelectualmente instigante, Raoul Lévy procurou seus financiadores e argumentou: "Não pretendo entregar-lhes um roteiro para ler, já que vocês não o entenderiam. Vou apenas mencionar para vocês os nomes das pessoas envolvidas, e vocês

terão que confiar nelas." Os financiadores aceitaram o desafio. Obtivemos nosso dinheiro imediatamente.

Freqüentemente, me interroguei sobre a maneira como muitos filmes franceses chegam a ser iniciados, e sobre qual é o modo em que se torna possível comunicar a qualidade de tantos filmes franceses aos indivíduos que detêm as chaves dos cofres. Parece que o único jeito de vendê-los é realizá-los. É raro que seja o filme que consiga patrocínio, já que o apoio costuma se voltar para as pessoas, seu entusiasmo, sua devoção, sua excitação. No mundo

Dirigindo Jeanne Moreau e Jean-Paul Belmondo em *Moderato Cantabile*

do espetáculo francês, ouve-se infinitamente a expressão *une belle affiche*. Às vezes, recém-chegados cometem o engano de interpretá-la como se fosse sinônimo de um cartaz bonito, um cartaz esteticamente agradável. Nada disso; da mesma forma em que *belle salle*, utilizada em relação a um restaurante, não significa uma sala bonita mas um ambiente repleto de personalidades ilustres, a expressão "belle affiche" consiste na bela justaposição de nomes inesperados. O jogo de compor a *affiche* é obsessivo; a folha em branco se constitui na superfície mágica na qual os nomes podem ser casados e descasados *ad infinitum*. Na França, se alguém propusesse estrelar Picasso ao lado de Bardot, despertaria interesse imediato; já na Inglaterra, se a proposta fosse exibir Graham Sutherland lado a lado com um membro da família real (com um roteiro elaborado por um arcebispo desordenado), um financista sequer acharia graça. E isso é uma lástima. Porque, na França, esse fenômeno não representa apenas uma mania de artifícios, de acrobacias. Vem revelar o desejo profundo de não repetir os clichês de ontem, a aspiração a algo novo e misterioso, o anelar para que algo levante vôo, pelo inesperado, o desconhecido — alimentado por jactâncias, ilusões. Excessivas, tolas, injustificáveis, as ambições se inflam, seguidas por malícia, raiva e decepção, porque está na própria natureza das coisas que elementos, tais como esperanças, sejam fadados a serem sempre derrotados. Mas, muito raramente, se realizam de modo excitante. Olhamos para os melhores filmes franceses e ficamos a perguntar por que não podemos fazer o mesmo. Dispomos de talento, dos técnicos, dos meios. Contudo, conservamos demasiado bom-senso, que é uma virtude cívica e não artística. Os erros tolos são o preço de esplêndidas realizações.

O experimento que estávamos empreendendo visava realizar um filme sem ação. Realmente, o único grito alarmado que ouvi de nossos financiadores ecoou na ocasião em que anunciei para a imprensa que absolutamente nada ia acontecer nesse filme. Em sua essência, essa afirmação correspondia à verdade. Duas pessoas se encontram numa cidade provinciana — e não há enredo. Só que, uma semana depois, ambas passaram invisivelmente por violentas

e dramáticas mudanças psíquicas. O experimento consistia em fazer os atores ensaiarem e preparar, junto com eles, uma vida interior intensa. Perambulamos durante dias, perto do Gironde, num *café*, numa casa deserta, num parque, numa barca, reconstruindo as vidas dos personagens antes, depois e durante o filme, do mesmo modo que o fazem atores russos quando preparam um texto de Chekhov. Por fim, quando fotografados os episódios simples da estória, os atores já carregavam consigo essa complexa estrutura interna. Bresson executara filmes sem atores, nos quais a câmera está dirigida para os verdadeiros gestos de pessoas de verdade. Nós, pelo contrário, utilizávamos essa curiosa criatura que é o ator, para criar emoções *reais*, e então registrávamos sua forma externa.

No meu entender, Jeanne Moreau corresponde à atriz ideal para o cinema contemporâneo, uma vez que ela não caracteriza. Representa da mesma maneira em que Godard faz seus filmes e, com ela, chega-se o mais próximo possível a documentar uma emoção. Os atores profissionais costumam abordar seus papéis baseando-se nos bons princípios de Stanislavsky: racionalizam, preparam, compõem suas caracterizações. Possuem um sentido consciente daquilo que estão fazendo, equiparando-se, de certa forma, a um diretor de filmes clássicos quando arma sua câmera: os atores se aprumam e dirigem a si mesmos, de forma adequada ou não.

Entretanto, Jeanne Moreau trabalha como uma médium, utilizando-se de seus instintos. Recebe um palpite acerca do personagem e, então, alguma parte dela observa a improvisação dele e deixa que aconteça, interferindo ocasionalmente um pouco, como um bom técnico, como quando, por exemplo, ela quer olhar a câmera de frente e se posiciona num ângulo adequado para esse fim. Mas, ao invés de definir antecipadamente como quer se comportar em cada situação, prefere guiar o fluxo de improvisação, o que resulta numa representação composta de uma série infindável de pequeninas surpresas. A cada filmagem, nem você nem ela sabe exatamente o que vai acontecer.

A grande crítica tecida a *Moderato Cantabile* foi que eu não movimentei suficientemente a câmera, que eu a armei num lugar

fixo e deixei as coisas acontecerem à sua frente, e presumia-se que eu assim agira por pertencer à área teatral e não saber trabalhar de modo diferente. Na realidade, por detrás desse fenômeno existia muita reflexão consciente. A narrativa que estávamos procurando capturar naquele filme particular não era nem externa e nem inteiramente interna — não é possível afirmar que os personagens se comportam da maneira que o fazem por estarem vivendo junto de um rio numa cidade embotada, mas também não se pode ignorar o modo como essas coisas se relacionam com eles.

Portanto, após ter encontrado a paisagem adequada e esses atores específicos, minha tarefa parecia ser a de armar uma câmera que não tecesse comentários; deixar que se observasse algo como um registro documentário de alguma coisa tão intangível que se poderia sentir que estava acontecendo deveras. Esses longos silêncios, como aquele *close* de Jeanne Moreau contrastando contra o céu branco, não poderiam ter significação no teatro. Shakespeare teria providenciado poderosas palavras e metáforas para transmitir aquilo que nós, no filme, tentamos comunicar através do peso do silêncio. Mas, na realidade, não era exatamente o silêncio que estávamos fotografando, e nem uma composição japonesa formada por uma tela branca e vazia, mas uma expressão de seu rosto e um pequeno movimento de sua bochecha, que para mim eram válidos na medida em que ela estava realmente, *e naquele momento* preciso, experimentando alguma coisa que, assim, se tornava interessante de observar enquanto objeto.

O aspecto particularmente documentário em filmes e o fato de registrar algo enquanto acontece têm o seguinte em comum com a representação: o objetivo é sempre capturar aquela expressão nos olhos de alguém.

Realizamos o filme em sete semanas, gastando aproximadamente £ 80.000. Na França, essa soma corresponde a um orçamento liberal. Consegui os melhores técnicos e (a despeito de tudo aquilo que se ouve dizer acerca da ineficiência e confusão latinas) é preciso que a verdade seja dita: é devido ao fato de os franceses serem tão altamente organizados, acomodáveis, desembaraçados,

econômicos, imaginativos e, acima de tudo, flexíveis na interpretação dos privilégios e regulamentos de seus sindicatos, que é possível conseguir o mesmo resultado, mas infinitamente mais rápido e mais barato do que na Inglaterra ou na América.

Esse assunto de custos relativamente baixos é de suma importância, já que esse é o preço da liberdade. Simplesmente, ocorre que há preços que deixam os produtores nervosos e outros que fazem com que estejam preparados a assumir os riscos. Os filmes americanos são demasiadamente caros para que se corram grandes riscos. As produções da Broadway são criadas numa atmosfera malsã de pânico porque as transações financeiras que correm por detrás delas são demasiadamente vultuosas. Aconteceu-me passar um ano inteiro preparando um filme para uma companhia anglo-americana, mas ele se revelou dispendioso demais para ser experimental e barato em demasia para oferecer a segurança garantida por uma superprodução. Na Inglaterra, por outro lado, o surgimento de uma nova escola de dramaturgos está intimamente relacionado com o fato da quantia de dinheiro eventualmente perdida numa peça de teatro malsucedida não ser estupidamente alta; do mesmo modo, o aparecimento da Nouvelle Vague no cinema francês está claramente ligado ao fato de ser possível ali realizar filmes dispondo de somas de dinheiro que os financistas julgam poder investir, sem por isso perder completamente o sono à noite.

Quando o filme concluído foi apresentado em Cannes, suscitou a mais violenta controvérsia. Desnorteava e irritava as pessoas, chegando a deixá-las loucas de raiva; despertou igualmente aprovação e recebeu apoio entusiasmado de outras. Para mim, o fato importante é que, tendo desejado ardentemente realizar o filme de uma maneira determinada, logrei fazê-lo.

E que, uma vez concluído, tenha sido recebido, dissecado, aceito ou rejeitado com idêntica paixão. Na Inglaterra, o maior perigo que aguarda tais empreendimentos é a indiferença — desinteresse no início, negligência no término. Talvez seja uma lástima que, em termos artísticos, não nos mostremos um pouquinho mais "inquietos".

FILMANDO KING LEAR

Em *King Lear*, não nos esforçamos para reconstituir algo que jamais existiu. Nunca houve um rei na Inglaterra chamado Lear, e nem essa estória aconteceu algum dia. Shakespeare desejava retratar simultaneamente diversos períodos da história — tampouco tratava-se da primeira vez que procedia dessa maneira. Com muita freqüência, misturava propositadamente a Idade Média e os tempos de barbárie com ambos, o Renascimento e a era elizabetana. Basta observar *Lear* de perto. Essa obra contém de tudo. Trata-se de uma peça barbárica e, assim, seu conteúdo é bárbaro. Não obstante, por causa de seu requinte, os diálogos demonstram pertencer ao século dezesseis, ou até mesmo ao século dezessete. Conseqüentemente, durante o período que precedeu a filmagem de *Lear*, os dois cenógrafos — Georges Wakhevitch e Adele Änggård — o produtor, Michael Birkett, e eu nos concentramos no problema que consistia em evitar permanecermos prisioneiros de um único período histórico.

Um após o outro, voltamos nossa atenção para vários filmes históricos, e nos perguntamos qual seria o motivo que levava até as mais meticulosas reconstruções a soarem falsas, a mostrarem-se inacreditáveis. Então, chegamos à conclusão de que existe uma lei muito simples, que nada possui em comum com aquilo que os documentos relativos ao assunto nos impõem, ou nos inspiram. Caso seja necessário que se acredite no cenário de qualquer período histórico, é preciso que o indivíduo seja capaz de absorver noventa por cento daquilo que vê, sem realmente notá-lo. Tomemos, a título de exemplo, um jantar do século dezesseis ou dez. Caso ele seja

reconstruído com um cuidado do tipo museu, com a máxima preocupação com os mínimos detalhes, a imagem daí resultante será falsa. A coisa toda parecerá completamente inverossímil, independentemente do fato de se saber que vinte professores universitários extremamente bem remunerados trabalharam no filme e de que tudo o que se vê ali é historicamente correto. Donde vem o paradoxo: quando um período histórico está sendo reconstituído para as câmeras, isso equivale a dizer que se deve procurar reconstruir a impressão de estar vivendo naquele tempo e, conseqüentemente, que a câmera deveria contar com a possibilidade de não reter determinados elementos, de não prestar-lhes atenção.

O que se consegue depreender disso tudo é uma espécie de lei que pode ser formulada da seguinte maneira: quanto mais profundamente se deseja mergulhar num passado remoto ou desconhecido, tanto mais é forçoso simplificar e reduzir de modo deliberado o número de objetos insólitos que aparecem ao mesmo tempo no campo de visão do espectador. Caso se queira que um período histórico qualquer — digamos, o século dez — pareça absolutamente verdadeiro ao espectador do século vinte, é preciso estar consciente do fato de que ninguém é capaz de tolerar mais da centésima ou da milésima parte dos detalhes visuais da época e ainda assim conservar a mesma impressão de realidade como se se tratasse de seu próprio tempo. Esse fato ocorre na medida em que não é a realidade que é retratada nos filmes mas, apenas e unicamente, a *impressão* de realidade.

Evidentemente, a essa altura surge a questão de saber avaliar de que se deve constituir essa centésima ou milésima parte. Tomamos como ponto de partida as formas que derivam das condições de vida. Decidimos iniciar com a idéia segundo a qual o elemento básico da vida na sociedade em que Lear vivia era o contraste existente entre calor e frio. Um elemento verdadeiro que emerge da trama é a noção da natureza enquanto algo hostil, perigoso e contra o qual o homem deve lutar. A peça está centrada em torno da tempestade, mas o que conta a nível psicológico é o contraste entre os espaços seguros e fechados e os lugares desprotegidos e

selvagens. Isso nos leva a dois denominadores de segurança: fogo e peles. Tendo chegado a esse ponto, começamos a estudar a vida dos esquimós.

A maior parte dos elementos realísticos da versão cinematográfica de *Lear* foram extraídos da vida dos esquimós e dos lapônios, porque suas vidas, do ponto de vista que nos interessa, sofreram muito poucas mudanças durante os últimos mil anos, sendo ainda controlada pelas condições naturais básicas, isto é, pelo contraste entre o frio e o calor. Tão logo percebemos que poderíamos tomar como exemplo, para o aspecto visual do filme, uma sociedade cujo problema e função principais se resumem em conseguir sobreviver dentro de condições climáticas específicas iguais às em que a ação de *Lear* se desenvolve, logramos encontrar toda uma série de elementos a partir dos quais nossa imaginação foi capaz, aos pouquinhos, de deduzir outros. A carruagem na qual Lear viaja não existe, nem nunca existiu, mas foi criada por dedução, a partir daquilo que sabemos. E mais, essa carruagem demonstra que introduzimos, dentro de um quadro estritamente determinado, um grande número de elementos anacrônicos. Até o último momento, verificamos meticulosamente cada detalhe, e sempre que se apresentava a escolha entre algo distante e inusitado e outra coisa, próxima e familiar, elegemos esta.

Se o espectador for inglês — e o texto de *Lear* é absolutamente inglês — admitirá de pronto que o filme *Lear* se desenrola numa Inglaterra que já não existe mais em parte alguma. Durante os últimos mil anos, a zona rural inglesa transformou-se numa paisagem artificial. Procure encontrar hoje em dia, em qualquer parte do território britânico, um lugar que tenha o aspecto da Inglaterra de mil anos atrás. Não existe. Então, qual foi a solução? Surge, evidentemente, a tentação de seguir o exemplo de Eisenstein: para atingir a sublimidade de uma cena histórica épica, pode-se tirar partido da imensidade da paisagem. Contudo, trata-se de um embuste. Shakespeare nunca se deixa ficar muito tempo na mesma cena, seu estilo muda constantemente e o próprio autor, frase após frase, oscila dialeticamente entre o humano e o épico.

Desse modo, é sempre um erro tratar *Lear* como uma peça épica. Não há nada em Shakespeare que subsista em estado puro; a pureza do estilo não existe. Cada uma das peças de Shakespeare nos revela a convivência de elementos opostos. Em *Lear*, entre outros aspectos, aparece especificamente a coexistência de grandiosidade e de um tipo de familiaridade absolutamente íntima. Se nos tivéssemos envolvido com suntuosas cenas à maneira de *Ivan o Terrível*, por exemplo, o efeito bem poderia ter sido magnífico, mas não se trataria mais nem de Shakespeare, nem da Inglaterra. Entretanto, queríamos algo completamente inglês, algo nobre e portentoso, porém humano e natural também.

Esse é o motivo pelo qual ficamos felizes ao descobrirmos a Jutlândia como local para realizarmos o filme, na medida em que provavelmente guarda muitíssimas semelhanças com a Inglaterra dos tempos remotos de *Lear*.

Não utilizamos cores por um motivo muito simples e afim, que surgiu a partir de minha experiência de *Lear* no teatro. *Lear* é uma obra tão complexa que se torna totalmente sufocante caso se lhe acrescente um mínimo de complexidade. O princípio básico a regê-la tem que ser a economia. E efetivamente, o filme em preto e branco é mais simples, não distrai a atenção na mesma medida. A cor somente é válida se for possível fazer dela uma utilização positiva. O objetivo da cor é acrescentar algo, e, nesse caso, já temos mais do que o suficiente. Mas, sem dúvida, é bem mais difícil atualmente conseguir levantar dinheiro para realizar um filme em preto e branco e sofremos pressões para filmarmos em cores. Foram usados os argumentos costumeiros, sustentando que a cor pode servir às intenções estilísticas tanto quanto o preto e branco. O único inconveniente é que tal afirmação simplesmente não é verdadeira. Mesmo quando se utiliza cor monocromática, o resultado é algo elegante, agradável e delicado. E isso é precisamente o que não funciona para *Lear*.

O mesmo se aplica à música. A única tarefa da música num filme é adicionar alguma coisa. Entretanto, nessa estória o silêncio

conserva um lugar importante, tão concreto quanto a música pode vir a ter em outros casos.

Assim, o processo de preparação de *Lear* consistiu em eliminação constante — de detalhes cênicos, cromáticos, musicais e de figurino.

O mesmo princípio foi seguido durante as filmagens. Nenhuma peça de Shakespeare é uma estória realista. As obras de Shakespeare não são formadas de pedaços de vida, nem são poemas, e nem belos fragmentos de escrita floreada.

São invenções singulares e complexas, constituídas de uma espantosa variedade de peças contraditórias tecidas sutilmente entre si. A impressão de grande riqueza que causam se deve ao fato de envolverem tantos elementos diversos. Para capturar esse mosaico no cinema, tentamos afastar-nos de qualquer estilo fixo, fazendo com que algumas cenas fossem extremamente realísticas — conforme acontece na parte inicial da peça, em que Shakespeare estabelece o plano de fundo para nós. Logo, no entanto, o interesse se focaliza cada vez mais sobre os personagens e suas experiências interiores, e os métodos utilizados por Shakespeare se tornam sempre mais impressionistas, mais lacônicos e elípticos.

Seria absurdo tentar introduzir num filme de duas horas de duração todos os elementos que perfazem cinco horas de *Lear* no teatro. Assim, procuramos desenvolver uma técnica impressionista para o cinema, depurando a linguagem e os incidentes de forma tal que o efeito global de todas as coisas ouvidas e vistas possa capturar, em termos distintos, a visão áspera, desigual, irregular e desconcertante de Shakespeare.

TELL ME LIES

Tell Me Lies é um filme baseado sobre a produção de *US*, realizada pela Royal Shakespeare Company.

Durante toda a entrevista, fiquei me perguntando porque Bárbara parecia estar tão tensa. É a quarta vez que participo de seu programa de televisão. Ela é loura, atraente, gosta de meus filmes e estou contente por estar em Nova York, conversando com ela. Assim que a emissão termina, Bárbara é chamada ao telefone. Ao voltar, suas mãos tremem. Uma enxurrada de ofensas acabou de alcançá-la, proveniente de Pittsburgh: "Achava que você era uma pessoa legal. Mas agora vejo que você participa desse espetáculo vicioso e repugnante."

Havíamos estado conversando sobre o Vietnam. "Por que você não perguntou para aquele inglês acerca das atrocidades cometidas pelos Vietcongs? Por que você não disse: 'E os Vietcongs?'" Bárbara está muito transtornada. "Talvez ele esteja certo. Talvez fui longe demais. Talvez eu não devesse — deveríamos ser objetivos..."

Atravessamos um corredor para gravar uma segunda entrevista para o rádio. Uma luz verde se acende. Estamos no ar. Olho para Bárbara por cima do microfone. Seu rosto não revela emoções. Presentemente, a primeira pergunta chega numa voz dura e impessoal: "E o que tem a dizer sobre as atrocidades cometidas pelo outro lado?" Na manhã seguinte, no programa de televisão, ela e seu parceiro se sentem compelidos a dar uma satisfação para os espectadores, que haviam estado se queixando por telefone o dia

inteiro. "Você é obrigado a ouvir todos os lados do argumento, mas, pessoalmente, sou contra cada uma das palavras que ele proferiu."

Bob e Lou são dois homens gentis, veteranos e experimentados jornalistas, simpáticos e de olhos mansos e tensos. Enquanto as câmeras estão sendo alinhadas, me contam acerca da confusão reinante no Vietnam. Relatam sobre frustração e dias passados na ONU — essa guerra, afirmam, é tão absolutamente asquerosa que sequer o napalm pode torná-la pior. Então, as câmeras se voltam

Tell Me Lies (a versão cinematográfica de U.S.)

para eles, que se encaixam imediatamente em seus papéis públicos. "Sr. Brook, em seu filme, cita tortura praticada por americanos, relatada num livro. Mas, em nome da justiça, não deveria citar também...?

"O que tem a dizer acerca das atrocidades dos Vietcongs?

"O que aconteceria se a Alemanha nazista...?

Quero replicar duramente, mas alguma coisa me retém. Não estou confrontando com rostos rapaces. Seus olhos são mansos e estão tensos, pedindo para serem compreendidos. Por favor, mostre os dois lados da questão; assim, não será tão ruim. Por favor, nos dê uma opinião equilibrada.

Equilíbrio. Dia após dia, voltamos a esse assunto. Evidentemente, o fato de alguém fazer pior não alivia nossa culpa, bem sabemos disso, e não pensem vocês que não percebemos as coisas horrendas que uma guerra pode gerar. Contudo, por que somente colocam defeitos na gente? Por que é que vocês, ingleses, realizam manifestações apenas diante de nossa embaixada? Por que não protestam contra as atrocidades cometidas pelo outro lado? Por que não culpam Ho Chi Minh?

Explico que nos preocupamos com a América porque ela é parte de nós, porque suas atrocidades são cometidas também em nosso nome. Mas, mesmo assim, replicam, seu filme parece estar desnecessariamente carregado — você não trata nosso caso com equanimidade. Que caso, pergunto e não estou sendo impertinente. Após testemunhar expressões, tais como "resistir à agressão" e "fixar o limite", os argumentos que se encontram disponíveis para tecer uma defesa adquirem extrema fragilidade.

"Prezado Sr. Brook, o que tem a dizer sobre quando cruzamos o oceano e salvamos a Inglaterra e a França dos alemães?"

"Quero formular uma pergunta muito simples. Se a Grã-Bretanha abrisse mão de ter um exército e fosse atacada repentinamente...?"

As palavras fluem como torrente, há perguntas, respostas, ambos os lados racionalizando, formalizando, até que elas se transformem numa fórmula, numa encantação.

Dia após dia, intermitentemente, de modo agressivo ou gentil, jovens rapazes inteligentes e tensos e mulheres colunistas de meia-idade questionam todos: por que você realizou esse filme? Então acrescentam, às vezes com sarcasmo mas mais freqüentemente dando mostra de uma espécie de esperança desesperada, você acha que isso vai ajudar a acabar com a guerra? Novamente, formulo essa mesma pergunta para mim mesmo. O que podemos fazer?

Costuma-se afirmar que *The Marriage of Figaro (As Bodas de Fígaro)* precipitou o início da Revolução Francesa, mas eu não compartilho esse ponto de vista. Não acredito que peças, filmes e obras de arte possam operar dessa maneira. *Disasters of War* de Goya e *Guernica* de Picasso sempre aparentaram ser grandes modelos, a despeito de não terem logrado nenhum resultado na prática. Talvez estejamos nos prestando um grande desserviço quando colocamos a questão de maneira tão falsa. Esse ato de protesto vai acabar com a matança?, perguntamos, sabedores de que não mas quase esperando que, por algum milagre, pudesse ter essa capacidade. Então, nada acontece e nos sentimos frustrados. Assim, será válido realizar o ato? Temos outra escolha?

No verão de 1966, um grupo composto de atores, dramaturgos, diretores, um músico e um cenógrafo se encontrou no Royal Shakespeare Theatre para iniciar um trabalho que deu origem a um espetáculo intitulado *US*. Não se tratava de uma ação de nossa parte, mas de uma reação. Uma reação a um Vietnam que nos estava sendo inevitavelmente imposto. Não havia escolha. Freqüentemente nos assombrava uma visão, idêntica à que ainda perturba muitos americanos: alguém está sendo assassinado na rua. Das janelas, ninguém esboça reação. Procuro colocar em palavras o fato de que não queríamos permanecer silenciosamente à janela mas que, ainda assim, nossa opção talvez não apresentasse um significado maior do que um grito incoerente. Apresento esta explicação e o ouvinte acena com a cabeça, incrédulo. Entendo, diz, é apenas uma resposta emocional.

"Emoção" é o vocábulo mais sujo que existe, sempre acoplado com a palavra "apenas". Apenas um posicionamento emocional, apenas um argumento emocional. Quanto mais inteligente for o interlocutor, tanto mais se mostra suspeitoso — e não é senão natural — o fascismo nos levou todos a sermos desconfiados de armadilhas emocionais. Conseqüentemente, ficamos sem saída que não a de denegrirmos o ato de sentir e apostarmos na razão.

Em *US*, Denis Cannan escreveu: "Esta é uma guerra razoável. É administrada por estaticistas, físicos, economistas, historiadores, psiquiatras, matemáticos, peritos em todos os assuntos e teóricos de todas as áreas. Professores atuam como conselheiros do presidente. Até mesmo as atrocidades podem ser justificadas pela lógica."

Debato essa idéia com Murray Kempton, que provavelmente é o jornalista político mais brilhante que há, e ele observa um fato simples: "Aqueles indivíduos que aqui discutem o Vietnam chegaram à conclusão de que se trata de uma espécie de grande debate americano. Sempre esquecem que é uma guerra." A palavra "debate" soava verdadeira. Era o elemento tranqüilizador que tantas conversas pareciam estar exigindo.

"Ouça o ponto de vista dele", "Você tem direito de ter sua opinião" — mesmo as pessoas que mais se sentem agoniadas, as que mais de desesperam com a impossibilidade de serem ouvidas, de poder influenciar os acontecimentos, tiram certo conforto do fato de existir liberdade de expressão. Contrariamente àquilo que ocorria na Alemanha nazista, afirmam, uma sociedade em que todos os fatos podem ser comentados não pode estar profundamente doente. Contudo, até esse ponto de vista ponderado não faz muito sentido. Em toda parte, percebe-se uma crescente autocensura, tal como a que observei nos programas de televisão — uma censura que não se fundamenta em nada senão sobre um certo temor impalpável. Por outro lado, essa autocensura impede mais as pessoas de ouvirem do que de dizerem coisas. O grande debate não leva à parte alguma. A persuasão não convence. A despeito de todos os jornais e publicações em brochuras, o que chama nossa

atenção é a pouca vontade que existe de ser informado. As ruas de Saigon nos chegam por televisão através de satélites, mas seus horrores não nos atingem. "Isto é mais indecente do que os campos de extermínio", conclui Murray Kempton. "Porque, desta vez, todo mundo vê, todo mundo sabe." Todo mundo. Parece-me que ele não está se referindo apenas aos americanos.

A pergunta mais suspeita era a de resposta mais fácil. De onde conseguiu o dinheiro? Isso porque o capital investido no filme não veio da Inglaterra, da Europa, e nem de uma companhia de Hollywood ou de um produtor qualquer, já que todos eles haviam abortado seu projeto. Setenta diferentes indivíduos americanos, que não eram ricos mas profissionais como médicos e empresários, se apresentaram porque sentiam que esse filme devia ser realizado.

Um "linha dura" que não "temia a verdade" nos convidara para ir ao Vietnam à sua custa, mas não era bem isso que tínhamos em mente. Um dos possíveis títulos que se nos apresentava era "Vietnam — Uma Estória de Londres". Éramos como alguém que toma amostras de água, que sabe que qualquer gota do oceano vista através de um microscópio demonstrará apresentar os mesmos elementos que todo o resto.

Nos palcos ingleses, o final da peça era silêncio, uma confrontação entre os Estados Unidos e nós, entre Vietnam e Londres. Os atores paravam de representar e permaneciam quietos, deslocando sua atenção para uma tarefa particular que consistia em avaliar seus próprios pontos de vista à luz dos acontecimentos do dia e da apresentação noturna. Entretanto, algumas platéias viram em sua imobilidade apenas hostilidade, farisaísmo e acusação. Outras interpretaram o silêncio como insulto, e outras, ainda, como evasão. Alguns espectadores consideraram-no como propaganda comunista fanática. Sartre pensou ter discernido uma cortina vermelha e escreveu a esse respeito. Uma senhora pulou para o palco para impedir que um ator queimasse uma borboleta e exclamou: "Vejam, é possível fazer algo!" Por vezes, após estarem sentados por dez ou quinze minutos, totais estranhos começavam a falar entre si, e acabavam por abandonar o teatro juntos. O silêncio se

transformara numa página em branco, na qual cada um que assim o desejasse podia ver seu preconceito inscrever-se.

No filme, um monge silencioso arde em Saigon, um quacre silencioso arde em Washington. Em Londres, um homem e uma garota não conseguem falar. Nas janelas, os observadores não emitem sequer um ruído. São todos os silêncios iguais?

"Mau gosto beirando a obscenidade", escreve o *Christian Science Monitor*. "Antiamericano." Essas palavras me aguilhoam cada vez. Devo aceitar esse rótulo? Não me considero como sendo anti-esse povo ou anti-esse país, que eu costumo visitar e que amo.

Também o filme tem sido taxado de "anti-Vietnam" e esse fato me surpreendeu inicialmente, até que compreendi que anti-Vietnam é uma forma condensada de "anti-guerra-do-Vietnam". Anti-Vietnam, na realidade, significa pró-Vietnam. O mesmo ocorre com antiamericano — trata-se de uma forma abreviada de uma frase que poderia soar "anti-desejo-de-destruição-do-ideal-americano". Deve ser traduzida por pró-América. Na Carolina do Norte, esse fato demonstrou estar muito claro. Mostramos o filme na Duke University (o diretor da Universidade de Michigan solicitara pessoalmente ao exibidor para retirá-lo) e ali mergulhamos imediatamente num simpático mundo de calor, vivacidade, conhecimento, entusiasmo — e, inútil mencionar, de desespero.

Depois de ter passado um dia nessa companhia, é fácil se convencer de que em breve a oposição à guerra será irresistível. Realmente, pode-se levar consigo da América qualquer impressão que se queira escolher guardar dela, dependendo da pessoa com a qual se conversou por último. É possível dizer que o Vietnam avulta sobre todas as coisas, como também é lícito afirmar que a vida não foi afetada pela guerra, e ambas as possibilidades são corretas.

O aspecto mais perturbador era que pouca gente se propunha a enxergar para além do Vietnam, para que espécie de mundo a "paz" poderia levar. Costuma-se acreditar que, mais cedo ou mais tarde, o erro do Vietnam terá que ser esclarecido e que os bons tempos voltarão. A nação identificou sua imagem com a estória de Bonnie e Clyde — em que se dispara pela janela de um automóvel, em

que as bate, esparrinha, chocalha, em que se mostram cadáveres lambuzados, e na qual então, um momento mais tarde, o sol brilha na auto-estrada e o sangue já se encontra no passado, longínquo, sem conexão com o agora, com o aqui, já que aqui significa calor e amizade, ser jovem e atraente, e ter um futuro agradável se estendendo diante de nós. Não há fim, não há que sair do atraso, não existe a morte.

A verdade se constitui num remédio radical. Possui um perigoso efeito de bola de neve. A verdade dói quando os povos ou as nações se acostumaram a falar mentiras. Uma nação a quem se contou que tudo é válido quando se trata de combater o comunismo reagirá provavelmente com terror e angústia diante da derrota na batalha do Vietnam. O grupo presente no meu quarto de hotel permanece silencioso por um momento, e então um publicitário graceja: "Vamos mandar fazer um *button* com os dizeres *'Tell Me Lies About Vietnam 'Cos the Truth Makes Me Nervous'*" (Conte-me mentiras sobre o Vietnam porque a verdade me deixa nervoso.) Caímos todos na gargalhada. A imaginação está restaurada. Não há guerra no Vietnam.

ENCONTROS COM HOMENS NOTÁVEIS

Esse filme é uma estória — uma estória não completamente verídica, tendo um quê de oriental, por vezes apurada, outras não, às vezes inserida na vida e às vezes não, como uma lenda. Como uma lenda, é contada no passado remoto, com um objetivo específico: seguir numa determinada seqüência a busca do pesquisador, que é o personagem principal.

O filme inteiro foi construído em torno desse fio condutor

essencial; estruturalmente, é muito diferente do livro *Meetingswith Remarkable Men*, de George Gurdjieff. O pesquisador começa a investigar e, ao passo em que avança, sua pesquisa muda de cor, troca de registro, modifica o tom, mas prossegue até que alcança determinada intensidade. Desse modo, o filme é a expressão direta, para o espectador, de uma crescente busca; quer mostrar o sentido da busca crescente, bem como seu gosto em transformação.

Nesse sentido, para acompanhar o processo central, é preciso que o espectador se deixe levar pelo filme. No caso de ele interrogar-se acerca das razões lógicas para as transições, surgirá uma dificuldade que não existiria de outra forma.

Durante a preparação do filme, muita gente indagou: como poderia ser possível, numa forma tão documentária quanto o cinema, mostrar pessoas em determinado estado de desenvolvimento interior, mestres, ou indivíduos prestes a se tornarem mestres, sem lançar mão de pessoas de verdade? Um ator, quando possui dentro de si a possibilidade de se tornar um homem notável, não consegue se transformar para assumir essa condição através de dois ou três meses de ensaios e então mantê-la durante um ano ou um mês; contudo, é capaz de sustentá-la durante o tempo necessário para que uma determinada cena seja registrada, sem que se trate de uma mentira. Se constituiria numa mentira se ele saísse do cenário do filme e iniciasse um grupo esotérico! Entretanto, pode ser verdade pela duração de tempo em que ele se encontra diante de uma câmera, reconhecendo que esse momento se situa entre as ordens "ação" e "corta" proferidas pelo diretor, e que freqüentemente não passa de alguns segundos. Pelo fato de ser ator logra se transformar, por um curto lapso de tempo, num caminho aberto que transcende seu ser normal.

O livro *Meetings with Remarkable Men*, de Gurdjieff, me chamou atenção quando com ele me deparei pela primeira vez, por ser uma estória potencialmente útil de ser contada para um grande público neste final do século vinte. Enquanto livro, não logra atingir senão um público restrito, mas senti que um filme poderia ampliar seu alcance, fazendo com que cada pessoa pudesse extrair

dele algo extremamente aplicável a si mesma. Temos aí aquilo que eu chamo de herói de nosso tempo, um homem, jovem, com o qual podemos nos identificar porque sua situação principal consiste em fome de compreensão e da percepção de que as respostas que lhe são fornecidas pelo mundo não satisfazem de modo algum suas próprias exigências.

Trata-se de uma situação que pode nos unir de formas diferentes. Partindo desse ponto, sua estória nos oferece a possibilidade — de maneira não-teórica, direta e épica — de sentir o que significa permitir que essa fome se desenvolva numa verdadeira busca, o que é um pesquisador, o que deve ser um pesquisador, o que uma pesquisa exige para não ser abandonada, quais gratificações e obstáculos completamente inesperados que surgem no caminho e o que realmente pode ser encontrado ao seu término. O final da estória não é nada parecido com o que as pessoas acreditam ingenuamente: não se trata de um conto acerca de um homem que procura e encontra uma resposta. A conclusão da estória demonstra, de maneira bem direta, que um homem que procura encontra o material que lhe possibilita prosseguir ainda além.

Existe apenas um encontro na vida que é importante, um único encontro que modifica alguma coisa. Isso ocorre quando uma pessoa encontra alguém que possui mais do que ela e que está disposto a compartilhar essa coisa. O que vem a ser um homem notável? Todos são notáveis a seu modo, mas não têm consciência desse fato. Caso o filme possa ajudar até mesmo a dar uma noção dessas possibilidades, então não teremos desperdiçado nosso tempo.

Parte IX

ENTRANDO EM OUTRO MUNDO

286

A MÁSCARA — SAINDO DE NOSSAS CONCHAS

É evidente que há máscaras e máscaras. Existe algo muito nobre, muito misterioso, muito extraordinário, que é a máscara, e há também uma coisa nojenta, realmente sórdida, nauseabunda (e extremamente comum no teatro de arte ocidental) que também é chamada de máscara. São semelhantes na medida em que ambas são postas sobre o rosto, mas são tão distintas entre si quanto saúde e enfermidade.

Existe um tipo de máscara que é vivificante e afeta tanto o usuário como o observador de uma maneira altamente positiva; há outra coisa também, que pode ser colocada sobre o rosto de um ser humano deformado e que o torna ainda mais disforme, e que causa, num observador deformado, a impressão de uma realidade ainda mais deforme do que ele costuma ver normalmente. Ambas compartilham o mesmo nome, "máscaras", e podem parecer muito similares ao espectador negligente. Acredito ter se tornado hoje um lugar-comum aceito quase universalmente o fato de todos nós usarmos máscaras o tempo inteiro.

Persépolis

No entanto, a partir do momento em que alguém aceite esse fato como verdadeiro e se comece a interrogar a seu respeito, pode-se verificar que a expressão facial costumeira ou oculta que não está em sintonia com aquilo que realmente está acontecendo por dentro (sendo uma máscara nesse sentido), ou passa uma versão embelezada: representa o processo interno num viés mais lisonjeador ou atraente; apresenta uma impressão mentirosa. Uma pessoa fraca se faz de forte, e vice-versa. A expressão cotidiana se constitui numa máscara na medida em que não passa ou de uma ocultação, ou de uma mentira; não está em harmonia com o movimento interno. Assim, se o rosto de alguém opera tão perfeitamente enquanto máscara, qual é o objetivo de assumir outro rosto?

Na realidade, porém, quando se observam essas duas categorias, a máscara horrível e a boa, constata-se que ambas operam de formas muito distintas. A máscara horrenda é utilizada de modo mais contínuo no teatro ocidental. O que acontece nesse caso é que se pede a um indivíduo, normalmente um cenógrafo, para conceber uma máscara. Ele trabalha baseando-se apenas num elemento, que é sua própria fantasia subjetiva; que mais poderia fazer? Assim, temos alguém sentado diante de sua mesa de desenho, retirando de seu próprio subconsciente uma de seus milhões de máscaras mentirosas, distorcidas ou sentimentais, para colocá-la no rosto de outra pessoa. Desse modo, temos algo que de certa maneira é até pior do que a mentira própria — está se mentindo através da imagem externa da mentira de outra pessoa. Contudo, algo ainda pior é que, na medida em que a mentira de outra pessoa não provém da superfície mas do subconsciente, é fundamentalmente muito mais detestável porque se está mentindo usando a vida mental de outrem. É essa a vertente mórbida que quase todas as máscaras apresentam, no balé etc.: são aspectos do subconsciente subjetivo — congelado. Recebe-se a reprodução de alguma coisa inanimada e que pertence basicamente à região oculta das frustrações e dos problemas pessoais.

No entanto, a máscara tradicional funciona exatamente em sentido contrário. A máscara tradicional não se constitui absolu-

tamente numa "máscara" em sua essência, já que se trata de uma imagem da natureza essencial. Em outras palavras, uma máscara tradicional equivale ao retrato de um homem sem máscara.

Por exemplo, as máscaras balinesas que utilizamos em *The Conference of the Birds* são máscaras realísticas no sentido em que, contrariamente àquilo que acontece com as máscaras africanas, suas feições não são distorcidas; são completamente naturalísticas. Pode-se perceber que a pessoa que as traça possui atrás de si, conforme acontece também com os escultores de cabeças em Bunraku, milhares de anos de tradição em que os tipos humanos têm sido observados com tal precisão, que se o artista que as reproduz, geração após geração, se afastar um milímetro para a direita ou para a esquerda, não estará mais reproduzindo o tipo essencial mas um valor pessoal. Entretanto, caso ele seja absolutamente fiel a essa sabedoria tradicional — que poderia ser chamada de classificação psicológica tradicional do ser humano, ou conhecimento absoluto dos tipos essenciais — verificar-se-á que aquilo que denominamos de máscara deveria ser referido como antimáscara.

A máscara tradicional se constitui num retrato genuíno, um retrato da alma, uma fotografia daquilo que raramente se vê, e apenas em seres humanos verdadeiramente desenvolvidos: um invólucro que é o reflexo completo e sensível da vida interior. Em conseqüência disso, a primeira característica de uma máscara entalhada dessa maneira, independentemente de se tratar de uma cabeça bunraku ou de uma máscara realística balinesa, é que não há nada de mórbido nela. Mesmo quando penduradas na parede, não causam a impressão de uma cabeça atrofiada — não passam a sensação de morte. Não se parecem com máscaras mortuárias. Ao contrário, essas máscaras, apesar de imóveis, parecem estar cheias de vida. Desde que o ator respeite certas etapas, no momento em que usa a máscara, esta se torna viva num sem-número de maneiras. Uma máscara desse tipo possui a extraordinária característica de apresentar uma quantidade absolutamente inesgotável de

expressões quando é posta sobre uma cabeça humana, desde que o ser humano que está dentro dela seja sensível à sua significação.

Descobrimos essa qualidade quando estávamos ensaiando com elas. Quando a máscara encontra-se pendurada na parede, pode-se adjetivá-la — grosseira e falsamente —, dizendo: "Ah, este é o homem orgulhoso." Mas, quando se põe a máscara, não se pode mais fazer a mesma afirmação, já que poderia assumir aspecto de modéstia, poderia demonstrar humildade resvalando para docilidade; esses vastos olhos arregalados podem expressar agressividade, ou podem indicar temor. Está sempre e infinitamente se

Peter Brook e Jean-Claude Carrière com Maurice Benichou

modificando — mas *dentro* da pureza e da intensidade do homem desprovido de máscara, cuja natureza interior mais profunda está constantemente se revelando, ao passo que a natureza íntima do homem mascarado está permanentemente oculta. Desse modo, acredito que o primeiro paradoxo fundamental é que a verdadeira máscara representa a expressão de alguém não-mascarado.

Quero falar da minha experiência com máscaras balinesas, mas, antes, preciso voltar atrás um pouco. Um dos primeiros exercícios decisivos que se pode realizar com atores, e que é usado em muitas escolas de teatro que utilizam máscaras, é colocar uma máscara simples, branca e inexpressiva no rosto de alguém. No momento em que se remove o rosto de alguém dessa maneira, gera-se uma impressão extremamente eletrizante: repentinamente, encontrar-se ciente de que já não existe mais aquela coisa com a qual se está permanentemente vivendo, e da qual se sabe que está transmitindo algo o tempo inteiro. Essa se constitui na mais extraordinária sensação de libertação.

Esse é um dos excelentes exercícios considerado por todos que o praticam pela primeira vez como sendo um momento magno: encontrar-se repentinamente liberado de sua própria subjetividade por um certo tempo. E, imediatamente, essa libertação se faz acompanhar de um despertar da consciência corporal, de modo irresistível; assim, caso se queira que um ator se conscientize de seu corpo, ao invés de explicar isso para ele e dizer: "Você tem um corpo e deve ter consciência dele", basta colocar em seu rosto um pedaço de papel em branco e ordenar: "Agora, olhe à sua volta". Não poderá deixar de tomar instantaneamente conhecimento de tudo o que normalmente esquece, porque toda atenção terá sido desviada desse grande ímã que é a parte superior do corpo humano.

Agora, voltemos às máscaras balinesas. Quando chegaram, o ator balinês que estava conosco as desembalou. Todos os atores, como crianças, se precipitaram em direção às máscaras, colocaram-nas, começaram a rir às gargalhadas, a olhar-se uns aos outros, a mirar-se no espelho, a brincar — dançaram, tais como crianças quando se lhes abre uma arca repleta de fantasias. Olhei para o

ator balinês. Demonstrava estar consternado; permanecera de pé ali, chocado — porque, para ele, as máscaras eram sagradas. Lançou-me um olhar de súplica, e eu interrompi bruscamente todo mundo, proferindo algumas palavras para lembrar que esses não eram apenas brinquedos. Pelo fato de nosso grupo já ter trabalhado durante bastante tempo com formas diferentes, existia nele um respeito potencial; o que ocorrera era que, de forma tipicamente ocidental, o pessoal se esquecera disso. Todo mundo estava demasiadamente entusiasmado e excitado, mas, à menor observação, todos entraram nos eixos.

Mas ficara claro que, numa questão de minutos, as máscaras haviam sido totalmente profanadas — isso porque as máscaras se submetem a qualquer papel que se lhes faz representar, e o interessante era que, antes de eu ter chamado atenção do pessoal, quando todos ainda estavam brincando com elas, as próprias máscaras não pareciam ser muito melhores do que brindes distribuídos durante as festas de Natal — já que era tal a qualidade daquilo que estava sendo investido nelas. Uma máscara se constitui sempre numa via de mão-dupla; envia uma mensagem para dentro e projeta uma mensagem para fora. Opera seguindo as leis do eco: se a caixa de ressonância for perfeita, o som que entra e o que sai são reflexos um do outro; existe, então, uma relação perfeita entre a caixa de ressonância e o som. Contudo, se tal não acontecer, a caixa passa a funcionar como um espelho que deforma. No caso, quando os atores passaram a enviar uma resposta distorcida, as próprias máscaras assumiram um aspecto deformado. No momento exato em que recomeçaram, dessa vez com respeito e tranqüilidade, as máscaras ficaram diferentes, e as pessoas que se encontravam dentro delas *sentiram-nas* de outra forma.

A grande mágica da máscara, que cada ator capta dela, é que ele mesmo não pode saber como ela fica nele; não existem meios de adivinhar que impressão está causando — mas, contudo, ele sabe. Eu mesmo as usei muito quando estávamos trabalhando nelas, com o objetivo de investigar pessoalmente essa impressão extraordinária. Você faz coisas e outras pessoas vêm lhe dizer,

depois: "Foi fantástico!" *Você* não sabe: apenas a usa e realiza determinados movimentos, e não percebe se existe uma relação entre eles ou não, mas você sabe que não deve tentar impor alguma coisa. De alguma maneira você age e não sabe, a nível racional; mas a sensibilidade à máscara existe de outro modo, e é algo que se desenvolve.

Uma das técnicas muito interessantes utilizadas em Bali consiste num ator balinês começar olhando para a máscara, segurando-a nas mãos. Fita-a durante um longo tempo, até que ele e a máscara iniciem a se tornar como que reflexos um do outro; começa a senti-la parcialmente como seu próprio rosto — mas não completamente, já que de outro modo ele se aproximaria da vida independente *dela*. Gradualmente, prossegue movimentando a mão, fazendo com que a máscara assuma vida, observando-a — é como se estivesse se identificando com ela. Depois, pode acontecer algo que nenhum de nossos atores sequer imaginaria tentar (e que ocorre raramente, mesmo entre os atores balineses), que é um início de modificação da respiração; ele começa a respirar de maneira diferente com cada máscara. De certo modo, parece óbvio o fato de cada máscara representar um determinado tipo de pessoa, com determinado corpo e um determinado movimento e ritmo interior e, assim, uma determinada respiração. Enquanto sente isso e sua mão começa a assumir uma tensão correspondente, a respiração se modifica até que um certo *peso* da respiração inicie a penetrar todo corpo do ator; quando isso se completa, ele põe a máscara. Então, toda a figura aí está.

Nossos atores não podem agir dessa maneira — e não deveriam, porque ela pertence a toda uma tradição e treinamento. Mas, de forma distinta já que não podem se valer dessa técnica altamente evoluída, são capazes de desenvolver algumas coisas através da mera sensibilidade, sem que detenham nenhum conhecimento acerca das formas corretas ou erradas. O ator toma a máscara, estuda-a e, enquanto a coloca, seu rosto se modifica ligeiramente até aproximar-se do formato da máscara e então, quando a está usando, pode-se dizer que de certo modo deixou cair uma de suas

próprias máscaras. A máscara interveniente de carne desaparece, deixando o ator em contato próximo, epidérmico, com um rosto que não é o seu, mas de um tipo muito forte e essencial de homem. Sua capacidade de comediante (sem a qual não poderia ser ator) faz com que ele se dê conta de seu potencial para *ser* aquela pessoa.

Assim, naquele momento está desempenhando aquele papel. E este último se transforma em *seu* papel; no momento exato em que é assumido toma vida, não é mais duro e fixo, mas algo que se adapta a qualquer circunstância. Tendo posto a máscara, o ator está suficientemente imbuído do personagem para que, se alguém lhe oferecer inadvertidamente uma xícara de chá, a resposta que escolha dar seja totalmente a daquele tipo, não no sentido esquemático, mas essencial. Por exemplo, se está usando uma máscara orgulhosa, no sentido esquemático seria obrigado a dizer, altivamente: "Leve seu chá daqui!" Contudo, no sentido vivo, o mais orgulhoso dos homens pode ver uma xícara de chá e falar: "Oh, obrigado!" e aceitá-la sem trair sua natureza essencial.

Quando um ator ocidental adota uma máscara balinesa, não pode pretender penetrar uma técnica e tradição balinesa a respeito da qual nada sabe. Precisa aproximar-se da máscara da mesma forma em que aborda um novo papel. Representar um papel se constitui num encontro, numa confluência entre um ator enquanto uma massa de potencialidades — e um catalisador. Na medida em que um papel é uma forma de catalisador, pelo lado externo, faz exigências e molda a potencialidade disforme do ator. Essa é a razão pela qual o encontro entre um ator e um determinado papel sempre produz um resultado diferente. Tomemos um grande papel, como Hamlet: por um lado, a natureza de Hamlet impõe um conjunto de exigências absolutamente específicas; as falas aí estão e não se modificam de geração para geração. Mas simultaneamente, como uma máscara, apesar de afigurar-se fixo em sua forma, acontece exatamente o contrário. O fato de parecer possuir uma forma determinada não passa de uma aparência externa. Na realidade, pelo fato de operar como um catalisador, cria sempre novas

especificidades ao entrar em contato com o material humano que é o ator individual.

Esse encontro entre a exigência proveniente do exterior, que é o papel que o ator está interpretando, e a individualidade do ator, sempre produz uma nova série de combinações. Assim, desde que um ator oriental, como, por exemplo, um balinês, possua sensibilidade, compreensão, abertura e desejo básicos, pode representar Hamlet; por outro lado, um grande ator balinês que infunda toda sua compreensão humana ao papel de Hamlet, *deve* produzir, a cada segundo, algo totalmente distinto de John Gielgud quando este aborda o mesmo papel, porque se trata de um encontro diferente em circunstâncias diversas. Contudo, de ambos os casos pode ser originada uma verdade de igual qualidade e de valor idêntico. De maneira exatamente análoga, uma grande máscara utilizada por um balinês, um americano ou um francês dotados das mesmas condições básicas de talento, sensibilidade e sinceridade, deverá produzir resultados qualitativamente iguais, mas totalmente diferentes em termos de forma.

Acredito que a coisa se dê por etapas. Retorno à experiência concreta que tivemos, *The Conference of the Birds*, e ao motivo pelo qual *tivemos* que usar máscaras. Sempre as havíamos evitado. Eu abomino máscaras no teatro e jamais as havia utilizado antes, porque cada vez que entrara em contato com elas tratava-se de máscaras ocidentais ou da idéia de mandar alguém confeccioná-las, e sempre esquivei-me do conceito de verter subjetividade sobre subjetividade, o que não faz sentido algum. Assim, no lugar de máscaras, fizemos tudo o que era possível com o rosto do ator — de que outro instrumento melhor disporíamos? Entretanto, desde a primeira vez em que utilizamos máscaras, trabalhamos de forma tal que a individualidade do ator pudesse transparecer através de seu rosto; por meio de uma técnica ou outra, esse trabalho se resume em livrar-se das máscaras superficiais.

É virtualmente impossível escolher um personagem bem-sucedido da televisão e fazer com que sua individualidade se manifeste sem passar por um processo estafante, e talvez altamente perigoso,

de despedaçar suas máscaras, já que sua identificação com determinadas expressões faciais de sucesso está tão profundamente arraigada e se transformou num aspecto tão intrínseco à sua maneira de viver e à sua participação no mundo, que não poderia prescindir delas. Por outro lado, um jovem ator desejoso de se desenvolver é capaz de reconhecer e eliminar seus estereótipos — até certo ponto; ao assim proceder, seu rosto se converte num espelho de melhor qualidade — no mesmo sentido em que um sufi afirmaria que seu espelho está se tornando mais polido, um espelho que reflete de forma mais limpa aquilo que está acontecendo no interior de seu rosto. Em muitas pessoas, é possível verificar que seus rostos exprimem bem mais do que para menos aquilo que lhes vai por dentro. Durante aproximadamente os últimos vinte anos, a tendência do teatro experimental tem sido a apresentação do ator indisfarçado, sem maquilagem, sem figurino; isso se deu para deixar a natureza do ator aparecer — fato que é também possível observar em excelentes atores de cinema. O ator usa na superfície aquilo que possui lá no fundo de si mesmo, e permite que seus olhos ajam como um espelho sensível daquilo que acontece em seu íntimo. Desse modo, através de um treinamento não direcionado para a utilização da *personalidade* de um ator, mas ao contrário, visando a que sua personalidade abra caminho para sua *individualidade*, o aproveitamento do rosto de uma forma sensível transforma o rosto menos numa máscara, e mais num refletor dessa individualidade.

No entanto, descobrimos — e esse é o motivo que nos levou a usar máscaras — que existe um ponto em que a individualidade do ator se ergue contra suas próprias limitações humanas naturais. Um ator talentoso pode improvisar dentro do limite de seu talento. Mas isso não significa que possa improvisar o Rei Lear, porque seu talento não alcança, para além dos limites normais de sua experiência, *aquela* extensão. Se não pode improvisar o Rei Lear, é capaz, contudo de *encontrar* o Rei Lear caso o papel lhe seja

Malick Bowens e Bruce Myers em *A Conferência dos Pássaros*

designado. Similarmente, um ator pode improvisar com seu rosto, e isso refletirá qualquer coisa dentro do seu círculo normal de emoções, respostas e experiências. Mas se, por exemplo, eu pedisse a um dos nossos atores de *The Conference of the Birds* para encontrar a expressão facial que corresponde a um velho daroês, a distância seria demasiadamente grande. Ele bem pode contar com o início da compreensão intelectual de que se trata, pode começar a respeitar aquilo que poderia significar, mas não possui o que é necessário para ser capaz, sem ajuda, sem imagens mentais de qualquer natureza, e sem dispor de um grande papel como da dramaturgia grega ou shakespeariana, de transfigurar seu rosto na face iluminada de um velho daroês, exclusivamente através do raciocínio e do sentimento.

Digamos que pode avançar um passo na direção em que são precisos mil passos. É nesse momento que se constata que a habilidade de um de nossos atores (evidentemente, é forçoso enfrentar a realidade sem pretensões) não pode equiparar-se à do entalhador de máscaras que se alimentou de mil anos de tradição. Para que nosso ator possa declamar: "Era uma vez um velho daroês...", e então estender essa imagem para a mente do público ao mostrar seu rosto como sendo o daquele velho daroês, poderá dar um passo nessa direção. Mas, quando coloca a máscara tradicional, pula um ano-luz para a frente, porque a máscara o atrai imediatamente para um elemento que ele logra compreender quando lhe é fornecido, mas que não consegue impor criativamente ao seu ser.

Eis a conexão existente com a idéia de ritual: em termos de teatro, em *The Conference of the Birds*, utilizamos pássaros quando percebemos que um ator grande e gordo não poderia transmitir, ao agitar suas mãos, tão bem a idéia de vôo quanto esta poderia ser comunicada, momentaneamente, pelo fato de ele segurar um pequeno objeto e sugerindo vôo com ele. Num determinado ponto, deseja-se materializar a imagem de vôo, mas num outro momento não é isso que se almeja, mas a humanidade da pessoa e, assim, retorna-se ao ator. Do mesmo modo descobrimos, tendo ensaiado

com e sem máscaras (e que se constitui no motivo pelo qual as colocamos e removemos), que havia momentos nos quais a realidade ordinária e natural do ator excede a máscara, já que não se aspira obter o tempo todo uma impressão exaltada. É como a utilização de objetivos: há momentos em que um bom estilo é despojado e necessita de palavras muito simples, e há outros nos quais a frase não consegue atingir seu objetivo sem utilizar um adjetivo glorioso; a máscara se torna subitamente um adjetivo glorioso que exalta o conjunto da sentença.

Bem, estamos falando o tempo todo aqui de máscaras que são, por sua própria natureza, supostamente realísticas, naturalísticas. O que me surpreendeu, quando vi máscaras balinesas pela primeira vez, foi verificar que, a despeito de serem provenientes de uma cultura muito específica e localizada, não têm aspecto fundamentalmente oriental. Quando se observam essas máscaras, distingue-se, em primeiro lugar e principalmente, Homem Velho — Garota Bonita — Homem Triste — Homem Espantado — e então, apenas em segunda instância é que se percebe que sim, que são orientais. Essa é a razão pela qual pudemos realmente fazer algo que é teoricamente impossível, que é utilizar uma máscara balinesa para transmitir uma estória persa — fato que, de um ponto de vista purista, seria considerado chocante, escandaloso, um desrespeito total pela tradição. Teoricamente, sim; mas quando se está lidando com determinadas tendências essenciais, acontece algo como na culinária — coisas que em teoria não se combinam podem muito bem ser harmonizadas na prática. No nosso caso, tendo em vista que essas máscaras estavam expressando determinadas características humanas específicas, *porém universais*, ao serem relacionadas a um determinado texto que abordava certas características humanas específicas, ambos passaram a combinar como mamão com açúcar, e tampouco passou a existir uma mistura de tradições, uma vez que a tradição nada tem em comum com isso.

Por outro lado, quando se lida com máscaras não-naturalísticas, está se manuseando algo muito delicado. Acredito que as máscaras não-naturalísticas também se dividem em duas categorias. Algu-

mas são tão estritamente codificadas que equivalem a uma série de palavras em língua estrangeira — são tão ritualizadas que, a não ser que se domine a linguagem dos signos, nove décimos de seu significado fica perdido. Tudo o que se logra depreender é que são extremamente impressionantes. Algumas máscaras africanas ou da Nova Guiné, por exemplo, possuem traços magníficos, mas é muito fácil falhar em apreender a verdadeira força daquilo que essas máscaras transmitem, a não ser que se conheça toda a tradição que está por detrás delas, bem como o contexto em que aparecem. Acho que é muito comum sentimentalizarmos nossa abordagem às máscaras, da mesma forma em que as pessoas o fazem quando compram uma delas apenas para pendurá-la na parede. Perfazem belas decorações, mas que utilização degradante de algo cujos signos, caso decifrados, são infinitamente mais significativos!

Há, também, outro tipo de máscara, subsistente na superposição dessas duas categorias: uma que, de maneira específica, também reflete experiência interior, mas não experiência psicológica. Trocando em miúdos, pode-se afirmar que existe o tipo de máscara do qual estivemos falando até agora, que mostra tipos psicológicos fundamentais de homens através da descrição muito pormenorizada e realística de suas características. E isso que está sendo apresentado é um homem oculto. Mas também pode-se dizer que há outro indivíduo interno que está oculto, e que poderia ser chamado de divindade essencial no interior de cada pessoa — no sentido utilizado nas sociedades tradicionais que cultuam milhares de deuses, sendo que cada um deles representa uma faceta do potencial emocional que cada ser humano encerra.

Assim, temos, por exemplo, a máscara que é a expressão da maternidade — a que exterioriza o princípio maternal fundamental. Contudo, essa expressão excede a imagem da mãe benigna tal qual pode ser observada em quadros da Virgem com o Menino, cuja representação não passa de uma mãe bondosa com um olhar afável. Dali, passa-se para o ícone, por exemplo, onde se pode encontrar algo mais essencial e mais fundamental; a qualidade essencial está presente em algo que já não é refletido de forma naturalística, em

que as proporções começam a se modificar, até que se chega a toda uma série de estátuas que apresentam olhos cinco vezes maiores que o nariz etc. — e, ali no meio, há uma forma de máscara que é ritualizada e que está prestes a encontrar uma possível utilização no teatro.

Essa é apenas a região em que essas duas categorias se sobrepõem. Existe uma máscara que não se parece com um rosto no sentido corriqueiro da palavra — como num quadro de Picasso, com cinco pares de olhos um em cima do outro e três narizes achatados — mas que, usada por uma pessoa sensível à sua natureza, ainda expressa um aspecto da condição humana, e de uma maneira que supera a capacidade de qualquer ator fazê-lo, já que nenhum ator pode exaltar-se a esse ponto. É igual à diferença, para o ator, entre o discurso direto e o discurso poético, e entre a declamação e o cântico: todos eles se constituem em passos voltados para uma expressão mais poderosa, essencial e menos banal, mas que ainda pode ser totalmente real caso reflita uma verdade de natureza humana. Existe a possibilidade de utilizar máscaras dessa maneira — é, porém, algo *muito* delicado e que eu estaria extremamente interessado em explorar quando abordarmos o *Mahabharata*, mesmo sabendo como é perigoso e explosivo.

Possuímos uma máscara balinesa desse tipo, uma espécie muito feroz de máscara de demônio, que temos utilizado apenas entre nós durante os ensaios, sendo que todos podem sentir as forças incríveis que são liberadas simplesmente ao colocá-la — e aí é que entramos numa área interessante. Em *Mahabharata*, por exemplo, temos que encontrar uma versão teatral para representar um deus. Torna-se bastante evidente que seria ridículo um ator ordinário pretender ser um deus. Pode-se verificar esse fato até mesmo em produções de *The Tempest (A Tempestade)*, em que muitas garotas tentam ser deusas; *The Tempest* costuma ser um desastre. Assim, é preciso recorrer para alguma coisa que possa vir em auxílio, e a primeira coisa que surge nesse sentido é uma máscara que contenha poderes e evoque forças superiores às que o próprio ator possa invocar. Jamais as vi sendo utilizadas dessa maneira no teatro

ocidental, e acho que é algo muito perigoso de se abordar caso não se tenha adquirido muita prática e compreensão. No oriente e na África, essa espécie de máscara é mais empregada em rituais, mas, em certo sentido, é usada com o mesmo propósito, que é o de trazer para fora elementos abstratos que de outra maneira são apenas chamados de forças, e fazer com que eles assumam aspectos de carne e osso.

É possível explicar a coisa de modo mais simples: a máscara naturalística expressa tipos humanos essenciais, ao passo que a não-naturalística personifica forças.

Um fator extremamente interessante ocorre aqui, que é o fato da máscara *aparentemente* imobilizar elementos que na natureza estão em movimento. É algo muito curioso, e toda questão da vida ou morte das máscaras reside aí. A máscara é comparável ao fotograma de um filme de um cavalo a galope. Transpõe para uma forma *aparentemente* estática algo que, na realidade, quando visto da maneira correta, é expressão de alguma coisa em movimento. Assim, amor materno é apresentado como uma expressão estática, ao passo que o equivalente na vida real é uma ação e não uma expressão. Voltemos ao ícone: se quiséssemos mostrar uma mulher na vida real apresentando o equivalente daquilo que o ícone reflete, seriam necessárias ações que se estendessem durante um período de tempo. Seriam certas atitudes, movimentos, relacionamentos no *tempo*; na vida, o amor materno não se resume a uma fotografia instantânea, mas abrange uma ação ou uma série de ações no tempo, dentro de uma duração. Por outro lado, existe uma aparente negação do tempo na compressão necessária para transformar aquilo numa forma *aparentemente* congelada, numa máscara, ou numa pintura, ou numa estátua. Sua glória, quando foi alcançado determinado nível de qualidade, é que o congelamento não passa de delusão, que desaparece no momento exato em que a máscara volta a ser posta sobre um rosto humano, porque então pode-se perceber que guarda essa curiosa característica de possuir, contido em seu interior, movimento infinito.

Há estátuas egípcias que representam um rei dando um passo

para a frente e, realmente, o movimento pode ser *visto*. Por outro lado, vêe-se milhões de tentativas de reproduzir a mesma coisa nas praças de todas as cidades do mundo, através de estátuas de homens que esticam um pé para a frente e aí ficam, sem que jamais possam movimentar o outro pé!

Mas olhemos para o maior exemplo — e Deus guarde qualquer ator que tente utilizá-lo no teatro —, as grandes estátuas de Buda, aqueles enormes budas de pedra encontrados nas cavernas de Ajanta e Ellora, na Índia. Apresentam uma cabeça que é humana, porque tem olhos, nariz, boca e bochechas; é assentada sobre um pescoço; possui todas as características de uma máscara; não é feita de carne e osso mas de outro material, não está viva e é imóvel. Por outro lado, será que oculta uma natureza interior? Nem um pouco. Trata-se da mais alta impressão da expressão de natureza interior de que se tem notícia. Seria naturalística? Não exatamente, já que não conhecemos ninguém que se pareça perfeitamente ao Buda. Mas, será que sua forma é fantástica? Não. Sequer poderia-se afirmar que é idealizada, mas ainda assim não se apresenta como nenhum ser humano conhecido. Trata-se de um potencial — um ser humano totalmente realizado e satisfeito.

Essa máscara está em repouso, mas não é igual a uma pessoa morta; pelo contrário, trata-se do repouso de algo no qual a corrente da vida está circulando o tempo todo, e tem estado em circulação por mais de milhares de anos. Fica perfeitamente evidente que, caso se tomasse um desses budas, se cortasse fora sua cabeça para esvaziá-la, transformando-a numa máscara e se colocasse essa máscara num ator, este último ou a removeria — por causa de sua incapacidade de suportar aquela cabeça — ou então mostrar-se-ia à altura dela. Desse modo, se transfiguraria na medida absolutamente exata do nível de seu entendimento potencial. Ninguém pode ultrapassar esse limite mesmo com a ajuda da máscara, e um jovem acólito que a envergue expressará algo bastante diferente do que um grande mestre. Assim, ou a máscara seria removida ou a pessoa cresceria, cientificamente, na medida exata daquilo que possui e daquilo que traz consigo.

Entre os iorubás, a possessão se dá de forma muito similar. Segundo sua tradição, é preciso que a pessoa cresça para estar à altura daquilo que a habita, e ela deve servir a Deus ao nível daquilo que ela pode conscientemente oferecer-lhe. Conseqüentemente, um iniciante habitado por um deus dançará de modo distinto, e exteriorizará algo diferente do que o mestre. Exatamente a mesma relação se produz com a máscara.

Conforme já observei anteriormente, liberta a pessoa ao retirar-lhe suas formas habituais, e isso está relacionado a uma experiência que adquiri no Rio. Quando estive no Brasil, formulei muitas perguntas sobre o que vinha a ser a possessão na macumba e em outras religiões. Sua possessão, contrariamente ao que acontece entre os iorubás, mas de forma idêntica ao que se dá no Haiti, parece basear-se inteiramente sobre a perda total de consciência por parte da pessoa. Na Bahia, perguntei a um jovem sacerdote muito sofisticado se era-lhes possível reter alguma consciência enquanto eram possuídos, e ele revidou, "Graças a Deus, não!"

No Rio, fui assistir certa noite a uma cerimônia — era uma noite de sexta-feita em que havia cerca de nove mil pequenas cerimônias acontecendo em todas as pequenas ruas secundárias. Esta se desenrolou numa ruela secundária *muito* pequena — fui levado até lá por uma garota nativa que era entendida no assunto —, dentro do equivalente a uma espécie de igreja não-conformista, do tipo vodu. Constituía-se de uma sala pequena com cadeiras enfileiradas de forma parecida às de uma sala de missão, algumas pessoas esperavam, enquanto que números eram chamados.

Ao chegar, a pessoa deve pedir para que seu nome seja inscrito e recebe um número, e quando esse número é chamado através do alto-falante, deve encaminhar-se ao final da sala, onde há algo parecido com a capela-mor de uma pequena igreja, mas onde, na realidade, nove indivíduos aguardam: cada um deles é regularmente possuído por um mesmo deus. Então, a pessoa se dirige para o deus específico com quem deseja conversar, e vai falando simplesmente durante o tempo que quiser.

O interessante é que essas pessoas nativas, que se tornaram

especialistas no assunto, estão num estado de pura possessão; é algo absolutamente extraordinário, porque não têm claramente nenhuma idéia do que está acontecendo. Tudo está totalmente apagado de suas memórias. Todos os deuses fumam charutos (fato que se constitui numa grande característica desses deuses em particular — todos eles gostam de charutos) e, assim, homens e mulheres vão tirando baforadas enquanto conversam normalmente, apresentando porém certas peculiaridades bizarras que pertencem ao deus em questão — emitindo sons estranhos. Pede-se conselho, e a pessoa responde o que se deve fazer.

Eu fui conversar com uma senhora que estava possuída não por um deus, mas por um santo — um membro da paróquia que morrera vinte ou trinta anos antes e que se tornara santo, e que sempre retorna e habita essa mulher. Tivemos um bate-papo agradável; ela se mostrou muito interessada no casaco que eu estava usando e perguntou: "É impermeável?" Conversamos dessa maneira, ela me benzeu e soprou fumaça em cima de mim e, a língua falada sendo o português, eu não consegui ir muito longe mas, quando olhei à minha volta para os outros indivíduos que estavam tendo longas conversações, algo repentinamente me ocorreu. Derepente, percebi que o fato de saber que a pessoa estava possuída — fazendo com que, independentemente de existir qualquer outra coisa nos olhos que estavam me olhando, em certo sentido, de forma muito normal, estes não podiam conter julgamentos subjetivos — era o que garantia tal grau de liberdade. Obviamente, a igreja católica fornece a mesma isenção ao esconder o rosto do confessor durante a confissão. Contudo, aí podia-se olhar diretamente para o indivíduo nos olhos e o fato de saber que, apesar de ser possível encontrar essa senhora, que poderia ser uma vizinha, na rua no dia seguinte, *ela* — sua subjetividade — *não* estava vendo a pessoa através desses olhos, nesse sentido tendo-se transformado numa máscara, libertava essa pessoa para dizer absolutamente tudo que desejava. Senti que, caso tivesse tido a capacidade de falar português, poderia ter lhe contado absolutamente qualquer coisa, sem problema.

A máscara absolve o indivíduo dessa maneira: pelo fato de

fornecer algo atrás do que se pode esconder-se, faz com que não seja necessário ocultar-se. Este é o paradoxo fundamental que existe por detrás de toda representação, porque a pessoa se sente segura, pode se expor ao perigo. É algo muito estranho, mas todo teatro se baseia nisso. Na medida em que há maior segurança, pode-se assumir maiores riscos; é pelo fato de *não* encarnar a pessoa que está presente, e assim tudo a seu respeito permanecer oculto, que ela pode se permitir aparecer.

É isso que a máscara efetua: dissipa imediatamente tudo o que se tem mais medo de perder — as defesas ordinárias, as expressões corriqueiras, o rosto habitual por detrás do qual se costuma disfarçar-se. Mas, então, cem por cento encontra-se oculto porque se sabe que quem olha não percebe de que se trata de *você* e, em função disso, torna-se possível sair da concha. Estamos também tão aprisionados num repertório tão estreito que, mesmo se parte de nós o desejasse, *não poderíamos* realmente abrir nossos olhos ou franzir a testa ou movimentar a boca e as bochechas além de certos limites. Mas, repentinamente, oferece-se para nós a capacidade de assim procedermos; levantamos as sobrancelhas e arregalamos nossos olhos mais do que nunca.

A RADIÂNCIA FUNDAMENTAL

Tenho uma pequena estátua de Vera Cruz, representando uma deusa com a cabeça jogada para trás e as mãos erguidas — tão perfeita em sua concepção, proporção e forma, que a figura expressa uma espécie de radiância interior. Para ter sido capaz de criá-la, o artista deve ter experimentado essa radiância. Contudo, não procurou descrever radiância para nós por meio de um conjunto

de símbolos abstratos. Não nos contou nada: apenas criou um objeto que concretiza essa qualidade específica. No meu entender, tal é a essência da grande representação.

Se eu tivesse uma escola de teatro, o trabalho não começaria de jeito algum por caráter, situação, pensamento ou comportamento. Não procuraríamos conjurar anedotas de nossas vidas passadas para chegarmos a incidentes, por mais que fossem verdadeiros. Não buscaríamos o episódio, mas sua qualidade: a essência dessa emoção, além de palavras, aquém do incidente. Então, iniciaríamos a estudar como sentar, como pôr-se de pé, como levantar um braço. Isso não teria nada em comum com coreografia ou com estática, e nem tampouco nos ocuparíamos de psicologia — estaríamos apenas aprendendo a ser atores.

A definição clássica inglesa de teatro como sendo "dois palcos e uma paixão" deixa de fora o veículo, o ator. O que importa para mim é que um ator possa permanecer imóvel no palco e prender nossa atenção, enquanto que outro não nos interessa nem um pouco. Qual é a diferença? Onde se encontra, a nível químico, físico ou psicológico? Qualidade para ser estrela, personalidade? Não. Isso é fácil demais e não se constitui numa resposta. Eu não disponho da resposta. Contudo, sei que está aí; nessa questão é que podemos encontrar o ponto de partida de toda nossa arte.

Freqüentemente, comparei o teatro às drogas: trata-se de duas experiências paralelas, porém opostas. Alguém que ingere drogas logra transformar suas percepções. No entanto, bom teatro também pode criar essa possibilidade. Todos os elementos estão presentes: perturbação, choque, afirmação, surpresa, maravilha ... sem entretanto acarretar nenhuma das conseqüências trágicas das drogas. No teatro, esses momentos capazes de quebrar e superar os limites normais da percepção são vivificantes e seu valor especial deriva do fato de que são compartilhados. A experiência do consumidor de drogas pode parecer mais ampla porque ele está sozinho, mas a do teatro é realmente mais abrangente, já que o indivíduo está momentaneamente enlevado em comunhão com outros. Tais momentos são ápices e, conseqüentemente, existe um processo que

deságua neles. Nesse processo, tudo tem o seu lugar: os temas, as técnicas e os talentos. O que conta para mim é o aumento da percepção, por menor que possa vir a ser.

Tudo no teatro não passa de imitação do que está fora dele. Um ator é a reprodução de uma pessoa que poderia normalmente ser encontrada fora do teatro. Um ator verdadeiro é uma imitação de uma pessoa de verdade. O que é que quero dizer com "pessoa de verdade"? Uma pessoa de verdade é alguém que está aberto em todas as partes de seu ser, uma pessoa que se desenvolveu até ao ponto em que possa se abrir completamente — com seu corpo, sua inteligência, seus sentimentos, fazendo com que nenhum desses canais esteja bloqueado. Todos esses canais, todos esses motores, estão funcionando cem por cento. Essa é a imagem ideal de uma pessoa de verdade. Por outro lado, é algo que nada no nosso mundo possibilita realizar, salvo determinadas disciplinas tradicionais.

No teatro, percebe-se uma imitação disso. O ator deve treinar a si mesmo através de disciplinas estritas e muito precisas, e praticar para se transformar no reflexo de um homem singular. Mas isso, apenas por curtos períodos de tempo. Assim, curiosamente, um ator faz algo que não é tão diferente daquilo que um estudante procura na tradição esotérica. Isso, porém, é uma armadilha: ele precisa recordar-se sem mercê que não se encontra numa nuvem espiritual e deve manter os pés firmemente plantados no chão de seu ofício. Em primeiro lugar, um ator deve trabalhar seu corpo, para que este se torne aberto, receptível e unificado em todas suas respostas. Então, necessita desenvolver suas emoções para que elas não existam apenas no estado mais bruto — emoções toscas são manifestações de um mau ator. Ser um bom ator significa ter desenvolvido dentro de si próprio a capacidade de sentir, apreciar e expressar um leque de emoções abrangendo desde as mais brutas às mais refinadas. Finalmente, um ator deve desenvolver seu conhecimento, e posteriormente sua compreensão, até atingir o ponto em que sua mente precise entrar em jogo, em seu estado de alerta máxima, para que possa apreciar o significado daquilo que está fazendo.

Tem havido diferentes escolas; a escola de Meyerhold colocou enorme ênfase no desenvolvimento do corpo, o que desaguou, através de Grotowski, no interesse demonstrado hoje pela linguagem do corpo e pelo desenvolvimento do corpo. Por outro lado, Brecht enfatizou grandemente a necessidade do ator não alimentar a imagem de tolo ingênuo que lhe era atribuída como característica durante o século dezenove, mas de se mostrar, ao invés disso, um homem de seu tempo, pensando e raciocinando.

Outras escolas, de Stanislavsky ao Actors Studio, relevavam grande importância à participação emocional do ator — e, evidentemente, não há ressalvas a fazer nesse aspecto. Todos os três elementos são necessários. Um ator tem que esquecer de "causar impressão", de "se mostrar", de "fabricar", de "produzir efeitos", deve afastar-se da concepção de que ele está presente enquanto objeto em exposição. Essa idéia tem que ser substituída por outra noção, a de ser um servidor de uma imagem que sempre será maior do que ele próprio. Qualquer ator que interprete um papel e que considere este papel como sendo menor que ele próprio, o representará mal. Um ator deve reconhecer que, independentemente do papel que está representando, o personagem é mais intenso do que ele. Assim, se está interpretando um homem ciumento, os ciúmes desse homem ultrapassarão seu próprio ciúme. Mesmo que na vida real ele seja ciumento, ele deve interpretar alguém cujos ciúmes sejam mais abundantes que os seus. Se está representando um sujeito violento, deve admitir que a violência que está interpretando é maior do que a sua, e caso esteja fazendo o papel de uma pessoa pensativa e sensível, deve aceitar que a fineza dos sentimentos dessa pessoa vai além de sua capacidade cotidiana para ser fino e sensível — com sua mulher e seus amigos. Independentemente de estar atuando numa peça contemporânea ou numa tragédia grega, precisa abrir-se para um leque de sentimentos que são maiores do que aqueles que podem ser encontrados nele próprio, enquanto pessoa em particular.

Conseqüentemente, de nada lhe serve dizer: "É assim que eu sinto a coisa!" É preciso que sirva à corporificação de uma imagem

humana maior daquilo que pensa conhecer. Desse modo, deve colocar em funcionamento faculdades altamente preparadas. Essa é a razão pela qual um ator deve praticar sem parar. Um músico deve fazer o mesmo cotidianamente com suas mãos, seus ouvidos e seu cérebro, um bailarino, com o conjunto de seu corpo; mas um ator deve investir uma parte ainda maior de si mesmo. Isso é o que transforma — ou melhor, o que poderia transformar — a representação da arte suprema. Nada pode ser deixado de lado. O ator supremo imita o homem supremo. Por isso, deve dispor de todas as faculdades que podem pertencer a um ser humano.

Isso é claramente impossível mas, caso o desafio seja reconhecido, a inspiração e a energia acompanham.

Nossa existência pode ser representada por dois círculos. O círculo interno corresponde a nossos impulsos, nossa vida secreta, que não podem ser nem vistos nem seguidos. A circunferência externa equivale à vida social: são nossos relacionamentos com terceiros, trabalho, lazer. De maneira genérica, o teatro reflete o que acontece no círculo externo. Gostaria de sugerir que a pesquisa teatral se constitui num círculo intermediário. Funciona como uma caixa de ressonância, procura capturar indícios provenientes do círculo interno, amorfo. O teatro tende a ser uma expressão do mundo visível e conhecido — para permitir que o que for invisível e desconhecido apareça — e para tanto são imprescindíveis habilidades especiais. De um momento a outro, uma verdade mais densa é revelada. Não se trata de uma verdade permanente, já que esta mostra-se constantemente em busca de si mesma; constitui-se, simplesmente, de uma série de momentos verdadeiros. Cenários, figurinos ou luz pouco podem contribuir; apenas o ator é capaz de refletir as correntezas sutis da vida humana.

No que toca sua função, o ator é depositário de uma responsabilidade tripla. A primeira está relacionada ao conteúdo do texto (ou, no caso de improvisação, de uma idéia). Deve saber como expressar o conteúdo, mas caso leve esse tipo de pesquisa pessoal longe demais, corre o risco de cair na armadilha e deixar de cumprir

sua segunda responsabilidade: seu relacionamento com os outros atores. Para o ator, é muito difícil ser sincero e profundo consigo mesmo e, simultaneamente, permanecer plenamente em contato com seus parceiros.

Quando dois ou mais atores atuam conjuntamente e experimentam real intimidade, surge outro obstáculo: tendem a esquecerem-se do público e a se comportarem exatamente como na vida real. Tornam-se particulares, inaudíveis, afastados. Quando isso acontece, é porque os atores negligenciaram sua terceira responsabilidade, que é absoluta: a relação com o público, que efetivamente proporciona ao teatro seu significado fundamental. Um orador ou um contador de estórias que se encontra sozinho diante de seu público aceita prontamente sua relação com ele como sendo sua única preocupação. Toda sua atenção está voltada para a platéia e, assim, ele se torna extremamente sensível a suas reações. Os atores também têm que saber se comportar dessa forma, mas sem jamais esquecer de respeitar, ao mesmo tempo, a cena e seus parceiros.

Certos grandes atores, ao entregar-se inteiramente à sua própria representação, demonstram seu apreço pela relação com o público. O fato de fazer uma platéia rir ou estabelecer uma relação calorosa e intensa com os espectadores pode funcionar como um ímã extraordinariamente poderoso sobre o ator, afastando-o violentamente de si mesmo. Corre o risco de se comprazer no riso ou nas lágrimas dos espectadores e perder contato tanto com a verdade, como com seus parceiros. Contudo, se lograr encontrar um grau excepcional de concentração, ser-lhe-á possível manter essas três responsabilidades equilibradas. E, se agir dessa forma, aquilo com que o público o retribuirá o ajudará a prosseguir nesse caminho.

Vivemos numa época muito avessa a emitir julgamentos de valores; nos orgulhamos até de sermos superiores caso julguemos menos. Não obstante, nenhuma sociedade pode existir sem ideais. A confrontação que surge entre o público e uma ação dramática exige, assim, que cada espectador manifeste sua concordância ou discordância daquilo que vê e ouve.

Cada indivíduo carrega dentro de si uma hierarquia de valores, de acordo com a qual aprova ou condena. O teatro oferece a possibilidade de verificar se os valores em questão foram impostos de fora, ou se fazem genuinamente parte das próprias convicções do espectador.

A arte não é necessariamente benéfica por si só. Uma esplêndida obra-prima do passado, apresentada de certa maneira, pode provocar sono; já quando interpretada de outra forma, pode se constituir numa revelação. A arte somente se torna útil para o homem e a sociedade na medida em que encerra em si um estímulo à ação. E ação é algo que abrange um espectro que vai desde feijão e arroz, até ao ser, passando pela política.

O teatro deve ser reavaliado, sem se perder de vista algumas poucas verdades simples e permanentes. A principal virtude de uma apresentação teatral é a de se mostrar viva e, em segundo lugar, a de ser imediatamente compreensível. Explicações e reflexão só podem ter vez num momento posterior. Em todas as outras formas de arte, sempre há a possibilidade de dizer: "Volte daqui a dez anos", quando a obra estiver concluída. Entretanto, o teatro é tão primitivo e orgânico quanto o vinho: caso não esteja bom no preciso momento em que for degustado, tudo estará perdido. Não adianta argumentar que estava bom no dia anterior, ou que estará bom no dia seguinte. A vida impregna o palco apenas se o ator for convincente. Só assim acredita-se no que ele diz ou faz, e não se julgam seus gestos. Observa-se sem hesitação, com a atenção plenamente cativada.

Acho que presentemente o teatro deva fugir da criação de outro mundo, além da quarta parede e em que o espectador possa escapar. Deve procurar criar uma percepção mais intensa no âmago de nosso próprio mundo. Caso se queira que o ator esteja no mesmo nível que o mundo do espectador, é preciso que uma apresentação se transforme num encontro, num relacionamento dinâmico entre um grupo que recebeu um treinamento especial e outro, o público, que não foi preparado.

O teatro existe exclusivamente no instante exato em que esses

dois mundos — o dos atores e o do público — se encontram: trata-se de uma sociedade em miniatura, de um microcosmo reunido toda noite dentro de um recinto. O papel do teatro é imbuir esse microcosmo de um ardente e passageiro sabor de outro mundo, no qual nosso universo presente esteja integrado e transformado.

A CULTURA DOS VÍNCULOS

Andei me perguntando o que a palavra "cultura" realmente significa para mim à luz das diferentes experiências que eu vivi, e gradualmente tornou-se claro que esse termo amorfo abrange, na verdade, três culturas amplas: uma, que é basicamente a cultura do estado; outra, que gira principalmente em torno do indivíduo; e então, existe uma "terceira cultura". Parece-me que cada uma dessas culturas se origina de um ato de celebração. Não celebramos apenas coisas boas, no sentido popular da palavra. Celebramos alegria, excitação sexual, bem como todas as formas de prazer; por outro lado, enquanto indivíduos ou enquanto membros de uma comunidade celebramos, através de nossas culturas, a violência, o desespero, a ansiedade e a destruição. O desejo de tornar público, de mostrar a terceiros, é sempre, em certo sentido, uma celebração.

Quando um estado celebra de forma genuína, é porque possui coletivamente algo para afirmar; esse era o caso do antigo Egito, cujo conhecimento de uma ordem do mundo, na qual os elementos materiais e espirituais estavam ligados, não podia ser facilmente descrito ou posto em palavras, mas que podia ser afirmado através de atos de celebração cultural.

Independentemente de gostarmos disso ou não, precisamos

encarar o fato de que tais atos de celebração não são possíveis a qualquer uma de nossas sociedades atuais. As sociedades mais antigas perderam sua autoconfiança, sem dúvida justamente, e as sociedades revolucionárias se posicionam constantemente de maneira falsa. Tentam fazer em um ano — ou cinco, ou dez anos — o que o antigo Egito levou séculos para poder realizar, e suas corajosas porém equivocadas tentativas as torna alvos fáceis de desdém.

Uma sociedade que ainda não se transformou verdadeiramente num todo não pode expressar-se culturalmente como um todo. Sua posição não difere da de muitos artistas individuais que, a despeito de desejarem ou precisarem afirmar algo positivo, na realidade só conseguem refletir sua própria confusão e angústia. Efetivamente, as expressões culturais e artísticas mais fortes da atualidade se opõem com freqüência às afirmações amenas que políticos, dogmáticos e teóricos gostariam de ver aplicadas à sua cultura. Eis um fenômeno que é peculiar ao século vinte: as afirmações mais verdadeiras correm sempre em oposição à linha oficial, e as declarações positivas de que o mundo necessita de maneira tão óbvia soam invariavelmente ocas.

Contudo, se a cultura oficial é suspeita, torna-se necessário considerar com igual espírito crítico a cultura que, ao reagir contra as formas inadequadas de expressão de estados embrionários, se esforça para substituí-las pelo individualismo. O indivíduo sempre pode fechar-se sobre si mesmo, e o desejo liberal de apoiar essa ação individual é compreensível; ao olhar para trás, porém, pode-se constatar que essa outra cultura é igualmente e rigorosamente limitada. Essencialmente, trata-se de uma soberba celebração do ego. A deferência total diante do direito que cada ego tem de celebrar seus próprios mistérios e suas próprias idiossincrasias apresenta a mesma inadequabilidade unilateral (é tão unilateralmente inadequada) quanto o acatamento total do direito de expressão de um estado. Somente na medida em que o indivíduo for uma pessoa desenvolvida por completo é que a celebração dessa totalidade se transforma numa coisa extremamente esplêndida. A arte

oficial pode refletir algo de verdadeiro apenas quando o estado alcançou um alto nível de coerência e unidade. Essa situação ocorreu algumas poucas vezes em toda a história da humanidade.

O que importa para nós hoje, é permanecermos extremamente vigilantes em relação à nossa atitude diante da "cultura", e não tomarmos o substituto como sendo o verdadeiro. Ambas as culturas — a do estado e a do indivíduo — possuem sua própria força e apresentam realizações, mas também contam com rigorosas limitações devido ao fato de ambas serem meramente parciais. Ao mesmo tempo, ambas sobrevivem porque são expressões de interesses incrivelmente poderosos. Toda ampla coletividade sente necessidade de vender sua imagem, cada grande grupo precisa se promover através de sua cultura e, da mesma maneira, os artistas individuais denotam um interesse profundamente enraizado em compelir outras pessoas a observar e respeitar as criações de seu próprio mundo interior.

Quando traço uma distinção entre culturas individuais e do estado, não se trata apenas de uma divisão política entre Leste e Ocidente. A diferenciação entre oficial e não-oficial, entre programado e não-programado, existe dentro de qualquer sociedade. Ambas as formas se auto-intitulam de "cultura" mas, ainda assim, nenhuma das duas pode ser considerada como representante de uma cultura viva, no sentido de um ato cultural que detém apenas um objetivo: a verdade.

O que se poderia querer dizer com a expressão busca da verdade? Talvez haja uma coisa que pode ser imediatamente percebida a respeito da palavra "verdade": não pode ser definida. Um lugar-comum na língua inglesa afirma: "É possível definir uma mentira." Essa afirmação é tão verdadeira que qualquer coisa que não seja a verdade assume uma forma clara e definível. Em todas as culturas, essa é a razão pela qual uma forma perde sua virtude e sua vida se estanca no momento exato em que ela se torna fixa; é também o motivo que leva uma política cultural a perder sua qualidade quando esta se transforma num programa. Da mesma maneira, na medida em que uma sociedade deseja apresentar uma

versão oficial de si mesma ela se torna uma mentira, já que não "pode ser definida". Já não convém mais aquela qualidade viva e infinitamente intangível que é chamada de verdade, e que talvez possa ser considerada de uma forma menos confusa caso se utilize a frase: "Uma percepção ampliada da realidade."

Nossa necessidade dessa estranha dimensão ampliada da vida, que chamamos vagamente de "arte" ou de "cultura", está sempre relacionada a um exercício através do qual se abre momentaneamente nossa percepção cotidiana da realidade, que se encontra confinada dentro de limites invisíveis. Ao passo que reconhecemos que essa abertura momentânea constitui-se numa fonte de potência, também percebemos que o momento tem que se esvair. Assim, que podemos fazer? Podemos voltar a ele por meio de outro ato da mesma espécie, que reabra novamente nossa mente em direção a uma verdade que não poderemos jamais alcançar.

O momento do redespertar dura um átimo, então dissipa-se e voltamos a necessitá-lo e é aqui que esse misterioso elemento chamado "cultura" encontra o seu lugar.

Mas esse lugar só pode ser preenchido por aquilo que na minha opinião é a "terceira cultura", não aquela que carrega consigo um nome ou uma definição, mas que se revela selvagem, sem controle e que, de certa maneira, poderá ser comparada ao Terceiro Mundo — algo que para o restante do mundo é dinâmico, indisciplinado, que exige infindáveis ajustes, numa relação que não poderá jamais ser permanente.

No campo em que atuo, o teatro, a experiência pessoal que adquirir no decurso dos últimos anos foi extremamente reveladora. O cerne de nosso trabalho no International Centre of Theatre Research (Centro Internacional de Pesquisa de Teatro) era reunir atores provenientes de muitas culturas distintas e com formações diferentes e ajudá-los a trabalhar conjuntamente para produzir espetáculos teatrais para terceiros. Em primeiro lugar, descobrimos que os clichês populares acerca da cultura de cada um eram freqüentemente compartilhados pelo próprio indivíduo. A pessoa chegava acreditando que era parte de uma cultura específica e

gradualmente, através do trabalho, percebia que aquilo que supunha ser sua cultura não passava de maneirismo superficial daquela cultura; enquanto que algo muito distinto refletia sua cultura mais profunda e sua individualidade mais íntima. Para se tornar fiel a si mesma, precisava descartar as características superficiais que são congeladas e cultivadas em todos os países, com a finalidade de formar grupos de dança nacionais e propagar a cultura nacional. Repetidamente, pudemos observar que a nova verdade surge apenas quando determinados estereótipos são quebrados.

Quero ser bastante específico. No caso do teatro, isso significa uma linha concreta de trabalho que apresentava um direcionamento claro. Pressupunha desafiar todos os elementos que em todos os países confinam a forma do teatro dentro de limites extremamente estreitos — aprisionando-o dentro de uma língua, dentro de um estilo, dentro de uma classe social, dentro de um prédio ou dentro de um determinado tipo de público. A possibilidade de encontrar novos vínculos culturais verificou-se ao tornar a ação do teatro inseparável da necessidade de estabelecer novas relações com pessoas diferentes.

A terceira cultura é a cultura dos vínculos. É essa a força que pode contrabalançar a fragmentação de nosso mundo. Tem a ver com a descoberta de relações onde tais relações haviam sido submergidas e perdidas — entre o homem e a sociedade, entre uma raça e outra, entre o microcosmo e o macrocosmo, entre a humanidade e a maquinária, entre o visível e o invisível, entre categorias, línguas, gêneros. O que são essas relações? Somente ações culturais são capazes de explorar e revelar essas verdades vitais.

COMO DIZ A LENDA...

Deus, ao ver quão desesperadamente enfadado estava todo o mundo no sétimo dia da criação, vasculhou sua extensíssima imaginação para encontrar algo mais a ser acrescentado à perfeição que acabara de conceber. De repente, sua inspiração explodiu além de suas próprias fronteiras ilimitadas e ele percebeu outro aspecto da realidade: sua possibilidade de imitar-se a si mesma. Assim inventou o teatro.

Reuniu seus anjos e anunciou o fato nos seguintes termos, que ainda podem ser encontrados num antigo documento sânscrito: "O teatro será o campo no qual as pessoas poderão aprender a compreender os mistérios sagrados do universo. Ao mesmo tempo", acrescentou com enganosa displicência, "será um conforto para os bêbados e os solitários."

Os anjos ficaram extremamente agitados e mal podiam esperar que tivessem pessoas suficientes na terra para colocar isso em prática. As pessoas responderam com idêntico entusiasmo e rapidamente foram criados muitos grupos, todos eles tentando imitar a realidade à sua maneira. Contudo, os resultados obtidos eram desapontadores. Aquilo que soara tão surpreendente, tão generoso e tão abrangente parecia se tornar pó em suas mãos. Particularmente, os atores, escritores, diretores, pintores e músicos não conseguiam chegar a um acordo em relação à questão de decidir quem era mais importante e, assim, gastavam grande parte de seu

Cena de *O Mahabharata*

tempo brigando, enquanto que seu trabalho os satisfazia cada vez menos.

Um dia, perceberam que não estavam chegando a parte alguma e encarregaram um anjo de voltar a Deus para pedir-lhe ajuda.

Deus ponderou durante muito tempo. Então, pegou um pedaço de papel, escrevinhou nele, colocou-o numa caixa que entregou ao anjo, afirmando: "Tudo se encontra aqui. Esta é a minha primeira e última palavra."

O regresso do anjo aos círculos de teatro se constituiu num acontecimento imenso, e toda classe se acotovelou ao seu redor enquanto a caixa era aberta. Ele tomou o papel, desdobrou-o. Continha uma palavra. Alguns a leram por cima de seu ombro no momento em que ele anunciava-a aos outros. "A palavra é 'interesse'."

"Interesse?" "Interesse?" "'É só?" "É só!"

Houve um profundo murmúrio de decepção.

"Quem ele acha que somos?" "É infantil". "Como se não soubéssemos..."

A reunião se desfez colericamente, o anjo ficou em baixo de uma nuvem e a palavra; apesar de nunca mais ser mencionada, se tornou num dos muitos motivos pela perda de respeito que Deus sofreu nos olhos de suas criaturas.

Entretanto, alguns milhares de anos mais tarde, um estudante de sânscrito muito jovem encontrou uma referência a esse incidente num texto antigo. Já que trabalhava também em meio expediente como faxineiro de um teatro, relatou sua descoberta à companhia de teatro. Dessa feita, não teve risos, nem desdém. Fez-se um longo silêncio circunspecto. Então, alguém tomou a palavra.

"Interesse. Interessar. Eu devo causar interesse. Devo interessar outro. Não posso interessar outra pessoa a não ser que eu mesmo esteja interessado. Necessitamos de um interesse comum."

Então, ouviu-se outra voz:

"Para compartilharmos um interesse comum, precisamos intercambiar elementos de interesse numa maneira que seja interessante..."

"... para nós dois..." "Para todos nós..." "No ritmo apropriado."

"Ritmo?" "Sim, como fazendo amor. Se um estiver rápido demais e o outro devagar demais, não é interessante..."

A essa altura começaram a discutir, de forma muito séria e cheia de respeito, o que era interessante. Ou melhor, conforme um dos presentes definiu, o que era *realmente* interessante?

Nesse ponto, divergiram. Na opinião de alguns, a mensagem divina era límpida — "interesse" significava apenas aqueles aspectos da vida que estavam diretamente relacionados às questões essenciais de ser de tornar-se, de Deus e das leis divinas. Para alguns, interesse era o interesse comum a todos os homens de compreender de forma mais clara o que é justo e o que é injusto para a humanidade. Já para outros, a própria banalidade da palavra "interesse" denotava um sinal claro por parte do divino no sentido de não desperdiçar sequer um momento com profundidade e solenidade, mas de ir simplesmente adiante a proporcionar diversão.

Nesse momento, o estudante de sânscrito citou para eles a íntegra do texto acerca do motivo que levou Deus a criar o teatro. "Têm que ser todas essas coisas ao mesmo tempo", afirmou. "E de uma maneira interessante", completou outro. Depois disso, o silêncio se tornou profundo.

Então, começaram a discutir o outro lado da moeda, a atração exercida pelo "desinteressante" e as estranhas motivações, sociais e psicológicas, que levam tantas pessoas a aplaudir tão freqüente e vigorosamente, no teatro, aquilo que na verdade não detém interesse de espécie alguma para elas. "Se somente fôssemos capazes de entender realmente essa palavra...", comentou um deles.

"Com essa palavra", acrescentou outro num tom velado, "poderíamos chegar muito longe..."

UM MESTRE DAS ARTES CÊNICAS CONTEMPORÂNEAS NOS OFERECE, EM ESTIMULANTES PALAVRAS E CONCEITOS, NOVOS ÂNGULOS PARA INTERPRETAR O TEATRO, O CINEMA E A TRAGICOMÉDIA DO NOSSO DIA-A-DIA.

"Peter Brook é não somente um dos maiores diretores teatrais de nosso tempo, ele é, também, o único cujo talento para escrever iguala sua genialidade nas inesquecíveis montagens que apresenta."

Martin Esslin

"Uma coisa admirável a respeito de Peter Brook é que, num cenário em que a maioria se esforça para dar explicações, ele continua a formular perguntas e desafios. Este livro estimulante nos mostrará que em sua sofisticada personalidade intelectual existe sempre uma incansável curiosidade de criança. Não há melhor marca de genialidade do que essa."

Michael Billington
(in *The Listener*)

Mais um lançamento de categoria da
civilização brasileira

ISBN 85-200-0202-1

9 788520 002025